

Estéticas de la dispersión

Franco Ingrassia
(compilador)

Sergio Raimondi

Ana Longoni

Damián Tabarovsky

Daniel Melero

Pablo Schanton

Rafael Cipollini

Lucrecia Martel

Reinaldo Laddaga

Pablo Hupert



ENSAYOS CRÍTICOS
BEATRIZ VITERBO EDITORA

Estéticas de la dispersión

Franco Ingrassia

(compilador)

Sergio Raimondi

Ana Longoni

Damián Tabarovsky

Daniel Melero

Pablo Schanton

Rafael Cipollini

Lucrecia Martel

Reinaldo Laddaga

Pablo Hupert

ICCPE AECID

Estéticas de la dispersión

Estéticas de la dispersión / Franco Ingrassia ... [et.al.]. - 1a ed. - Rosario
: Beatriz Viterbo Editora; Centro Cultural Parque de España, 2013.
112 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-950-845-273-3

1. Ensayo. 2. Estética. I. Ingrassia, Franco
CDD 701.17

Biblioteca: Ensayos críticos
Ilustración de tapa: Daniel García

Primera edición: 2013

© Franco Ingrassia

© Beatriz Viterbo Editora
www.beatrizviterbo.com.ar
info@beatrizviterbo.com.ar



IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Prólogo

Franco Ingrassia

Este libro reúne un conjunto de textos basados en las intervenciones que tuvieron lugar durante tres conferencias realizadas entre el año 2009 y el 2010 en el Centro Cultural Parque de España de la ciudad de Rosario, Argentina.

Las conferencias, junto con el blog <http://esteticasdeladispersion.blogspot.com> y esta publicación, forman parte del proyecto “Estéticas de la dispersión” actualmente en curso. Este proyecto se propone construir un espacio de pensamiento en torno a la siguiente

pregunta: *¿Cómo orientar las prácticas estéticas en el actual contexto de dispersión producido por la operatoria del mercado?*

Las líneas que siguen anticipan algunas de las hipótesis elaboradas en el tránscurso de esta experiencia.

1. Mercado y dispersión

Somos contemporáneos de un pasaje histórico de consecuencias radicales: si las prácticas estatales fueron capaces de organizar durante buena parte del siglo XX la lógica regulatoria de los lazos sociales, hoy la operatoria mercantil le disputa al Estado la hegemonía en la producción de sentido y en la configuración de los colectivos humanos.

La “lógica estatal” se caracterizaba por la primacía de la estructura sobre la innovación. Por lo tanto, la construcción de alternativas pasaba por prácticas de ruptura, de desestructuración de los órdenes establecidos.

Por su parte, la “lógica mercantil” se define por la contingencia y la variabilidad. Las estructuras (fijas, estables, reproductoras de un ordenamiento) son reemplazadas por las redes (flexibles, mutantes, en permanente recomposición) y es la dispersión el núcleo mismo de la experiencia de lo social (relaciones lábiles, precariedad existencial, imprevisibilidad).

La dispersión se traduce en un tipo de experiencia subjetiva caracterizada por el desborde, la saturación y la incertidumbre. La sensación de que nuestra vida se ramifica en infinitas diferencias -la heterogeneidad es un medio apto para la operatoria mercantil que la entiende como segmentación del consumo- va de la mano con el malestar que provoca la creciente dificultad para articular estas diferencias en una composición de sentido más o menos regulable, legible u orientable.

Es así como resulta muy frecuente que nos sintamos naufragos, a la deriva, sin capacidad de incidencia sobre nuestro rumbo, aferrados a recursos que encontramos desarticulados, en flotación, pero sin los cuales no podríamos subsistir. De este modo, nos vemos arrojados a una suerte de incesante *bricolage* existencial, donde en lugar de tener que luchar contra los roles y lugares previamente asignados para nosotros por la maquinaria estatal nuestro problema se configura más bien como el de tener que auto producir -de forma constante y a través de la innovación- los modos en los que queremos vivir allí donde todo tiende a destituir las configuraciones que osan establecerse.

La mutación de las sociedades *con* mercado (donde el intercambio mercantil era un momento más de la experiencia social) a las sociedades *de* mercado (donde el intercambio social es un momento más de la operatoria mercantil) plantea una serie de redefiniciones tanto para la producción estética como para la actividad crítica.

Una ruptura, por ejemplo, tiene cierto sentido en condiciones estatales de estabilidad estructural. ¿Qué sentido tendrá bajo condiciones mercantiles de innovación continua?

2. Las prácticas estéticas como producción de regímenes de sensibilidad

Tomadas en un sentido que excede a las actividades denominadas “artísticas”, las prácticas estéticas podrían definirse como la producción de regímenes de sensibilidad. Matrices o gramáticas de organización de sentido a partir de los estímulos perceptivos. Serán entonces entendidas como “prácticas estéticas” aquellas operaciones que organicen ciertos dispositivos prácticos ligados a un “saber percibir”

determinado; o a una modalidad específica de desorientación de los saberes perceptivos.

Desde esta perspectiva, la ontología de lo social constituye tanto el fondo sobre el cual se despliega la operación estética como la dinámica que articula los elementos necesarios para la constitución de dicha operación. Las estéticas de la dispersión serán entonces intentos de organizar la producción de regímenes de sensibilidad sobre un suelo dispersivo, constituyendo dispositivos afectados ellos mismos, en su articulación interna, por la dinámica de la dispersión.

En estas condiciones, las prácticas cohesivas y los procesos de autoorganización adquieren otro estatuto. Si en contextos de primacía de la estabilidad la ruptura implicaba la apertura de nuevas posibilidades, en condiciones de dispersión con frecuencia el punto de partida de una posibilidad son aquellas operaciones que impiden que se disuelva, que instalan en el interior de una experiencia la perspectiva de la duración.

Pero este desplazamiento de las operaciones de ruptura a los procesos de autoorganización conlleva un doble riesgo: por una parte, la variabilidad constante del entorno puede conducir a un intento de rigidificación de la composición: llamemos a esta tendencia “cierre identitario” y nombremos con ella a todo proceso en el cual una experiencia de autoorganización intente plegarse sobre sí misma, negando la inconsistencia necesaria para que haya autoalteración y proponiendo una respuesta reactiva ante la dispersión; por otra, siempre existe la posibilidad de que la composición no resulte lo suficientemente potente para resistir los efectos aleatorios de la operatoria mercantil. Llamemos a esta tendencia “desconfiguración” y nombremos con ella a todo proceso en el cual una experiencia de autoorganización es reabsorbida por la fluidez propia del mercado.

Entre el cierre identitario y la desconfiguración, será tarea de la política reconstruir una y otra vez las condiciones para

que una experiencia persista en tanto proceso de expansivo de autoalteración.

3. Dos modos de vínculo entre estética, política y autoorganización

Hay procedimientos estéticos compositivos que tienen la capacidad de producir mundos sensibles, espacios en los que podemos experimentar otros modos de ser y de relacionarnos. Esto puede tener consecuencias para una experiencia de auto organización en la medida en que un procedimiento político ponga a la experiencia estética en exceso respecto de sí misma, instalando el deseo de querer contaminar con esa capacidad constituyente el resto de la vida (en) común. Ahí la experiencia estética tiene una función prefigurativa: nos permite vivenciar el modo en el cual desde ciertos procesos compositivos -reales, simbólicos e imaginarios- resulta un nuevo mundo.

El otro modo de vinculación sucede cuando, en la construcción misma de una experiencia de autoorganización, se hace necesario recurrir a procedimientos de configuración de regímenes de sensibilidad. Allí será preciso activar herramientas provenientes del campo de las prácticas estéticas -que aquí tendrán una función configurativa más que prefigurativa- para producir estos nuevos modos de construcción de las percepciones. Y entonces la política trabajará en el punto de hacer inconsistir estos regímenes, es decir, en evitar que produzcan un cierre tautológico en el cual sólo se vea lo que el régimen activo de la mirada sepa ver, abriéndolos a la innovación a partir de la no-identidad de los procesos consigo mismos.

04. Anclaje e innovación

En condiciones de dispersión, las prácticas estéticas, en tanto producción de regímenes de sensibilidad, no pueden presuponer la existencia de puntos de anclaje o de innovación. Disueltas las estabilidades, ambas disposiciones tienden a ser reabsorbidas por la dinámica de la superfluidad dispersiva, en la cual todo signo es reemplazado por otro, en una sucesión tan incesante como inconsecuente.

Los procesos de autoorganización pueden funcionar entonces como condición de posibilidad para la actividad estética, y viceversa. En esa hibridación de prácticas, la producción de mundos sensibles y la producción de mundos materiales se entrecruzan, de formas experimentales, en los procesos de creación de los modos de vida contemporáneos.

Tanto los anclajes configurativos como las innovaciones prefigurativas podrán formar parte entonces del repertorio de operaciones disponibles para el desarrollo de estéticas de la dispersión.

Rosario, Mayo de 2011

Del mercado mundial actual y las leyes sempiternas de la teoría de los géneros en Lukács

Sergio Raimondi

Buenas noches. Para cualquier poeta, pueda o no reconocer la historia moderna que lo condiciona y potencia, el mercado no es un problema: ya sabe que se tiene que oponer. La circulación semi-clandestina de sus versos en pequeñas editoriales, el recorrido aurático por mesas de lecturas autogestionadas en su mayor parte, tiradas extraordinarias de 1000 ejemplares y demás, constituyen las bases concretas de las que sueleemerger una figura intocada por las variantes del intercambio social de las mercancías. Aún ante el caso excepcional pero comprobado de un poeta que alcanzara ventas superlativas, o de la recepción menos excepcional de un premio prestigioso o de una beca de miles de dólares, la figura promedial del poeta pareciera poder concentrar aún el cúmulo más acabado de las supremas e incorruptas cualidades anti-capitalistas. No se trata simplemente de la persistencia de una representación social y más o menos vaga; se trata de un núcleo de valor instalado inclusive en la poética constituída de exponentes inequívocos de esta práctica. Quisiera recobrar un ejemplo local que supongo todos conocen, o habrán de conocer mañana. Es uno de los últimos poemas

de Aldo Oliva; se titula justamente “Mercado de Poesía”. Hay que oír:

sábelo, mi voz soterránea, siempre estará ausente
de tu escarceo de sombras.

Digo que hay que oír, en principio, porque en verdad la página sigue alojando una voz primordial, primogénita, a salvo de la réplica industrial. Así lo indica (“sábelo”) el uso de la forma verbal, en una modulación que se demarca en términos cualitativos de cualquier habla contemporánea, como si quisiera hacer del anacronismo el testimonio de un vestigio sacral. Pero además el adjetivo, “soterránea”, abismalmente diferente de un más próximo “subterránea”, presenta de modo irrefutable la existencia de un desajuste de nivel con la sociedad. Distante en apariencia de auto-representaciones celestiales hoy inverosímiles, el exceso en este caso fuga por el polo opuesto: el poeta está en una altura etimológica; con indulgencia, se otorga el ámbito de la profundidad. Ahora, ¿por qué vanagloriarse de ocupar un sitio tan hondo como intratable? Lo que sin duda pervive, en este verso y medio de Oliva, es el regodeo heroico de quien puede pronunciar una negación eterna (“siempre”) ante el capitalismo y el mercado como su ámbito general. Y en esto hay, por lo menos, un problema. Dejaría de lado la sospecha de si el adverbio temporal no es efectivamente exagerado, de si en su exageración no logra naturalizar lo que en definitiva no es sino histórico y por tanto finito y abordable; sí me preguntaría hasta qué punto es pertinente plantear, al margen de cualquier resolución idealista, un ámbito hoy absolutamente impermeable al movimiento del capital; sí me preguntaría hasta qué punto el ostracismo del poeta no corre el riesgo de ser entonces un ostracismo frente a enormes zonas de la configuración de la sociedad; y por último me preguntaría hasta qué punto esa actitud perfectamente negativa no está inscripta en las pautas mayores del género desde el que este poema se configura.

Bien, para justificar la pertinencia de esta indagación tal vez convenga tomar distancia y señalar: esa actitud no es exactamente esencial. En principio corresponde advertir que la relación de oposición entre la palabra poética y la mercancía adquiere su conformación ante la expansión del mercado decimonónico en su variante clásica e industrial, y que es imposible disociar el rechazo trascendental del poeta de la percepción de su propia posición amenazada, interesada y cotidiana. Pero existe un aspecto más en el que habría que demorarse: porque la coyuntura en la que esa posición se radicaliza, se sabe, coincide con una cada vez mayor especialización de lo que se entiende y practica como literatura. Por eso tal vez resulte adecuado, aunque no exento de múltiples dificultades y malentendidos, recuperar para la reflexión a Lukács. De hecho, el atractivo suplementario de ese pasaje de Oliva consiste en que el repertorio léxico utilizado se las ingenia para dejar entrever los volúmenes más consultados de su biblioteca: ese “escarceo”, tanteo, “de sombras”, aloja reminiscencias más que posibles al carácter fantasmático, fantasmagórico, con el que Marx pensó y analizó la mercancía. Es decir, hay, en estos versos que he tomado como diagnóstico modelo, también una referencia a una tradición de pensamiento capaz de permitir una crítica más sostenida de los problemas que supone esa posición. Pienso particularmente en los ensayos que Lukács escribe durante los días del primer plan quinquenal soviético, y que aparecen reunidos en español en el volumen *Problemas del realismo* editado por Fondo de Cultura Económica en 1966. Porque en esas páginas Lukács, que por supuesto no puede disociar los problemas del realismo de problemas epistemológicos, va a abordar la cuestión de la especialización de la literatura en relación directa al mercado; más precisamente, a la aceleración de la división del trabajo. Lukács advierte esa división, por ejemplo, en la distinción y separación

concomitante de las figuras del escritor y del crítico, o en todo caso del escritor y del crítico filosófico, aquel que tenía como objeto de su indagación la totalidad de los temas del mundo y la literatura como la posibilidad de una totalidad cualitativamente articulada. Es curioso, aunque no paradójico, cómo Lukács, en medio de la constitución diaria de una sociedad (digamos, para abreviar) socialista, caracterizada por una discursiva incesante en torno a un futuro de la humanidad vivido como presente, busca sus ejemplos en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Goethe, Schiller, Lessing: esos nombres ejemplares le permiten mediante un cotejo sumario dictaminar por un lado cómo la especialización contemporánea supone un distanciamiento evidente de la progresión humanista; por otro, cómo el retraimiento presente de los escritores hacia un sentido particular y escueto de lo literario, más allá de sus reclamos definitivos y radicales frente al desarrollo del mercado capitalista, ha de ser leído exactamente como el testimonio más firme de la potencia de la operatoria mercantil. Hay una perspectiva útil en este argumento: no se trataría entonces de declamar; ni siquiera de declamar desde una supuesta posición irreprochable. Se trataría de la necesidad de revisar la propia historia de especialización para detectar, en su presión cada vez mayor, cómo el estrechamiento de lo literario implica una parcelación extrema del dominio del conocimiento que es resultado de la expansión intensiva del mercado y al mismo tiempo un impedimento para considerar esa misma expansión. Porque hay que preocuparse cuando la literatura se vuelve una cuestión literaria; cuando la literatura se vuelve una cuestión técnica y procedural, una serie de especificidades o un repertorio de formas imposibles de ser leídas en relación a los problemas generales, históricos y presentes, de la sociedad. No es posible menospreciar la cuestión; cuando el orbe del conocimiento se angosta, lo que se angostan son nada más y nada menos que -escribe Lukács- "las relaciones del

escritor con la vida". Señalo entonces que habilitar una reflexión sobre la articulación entre poesía y mercado es inseparable de una reconsideración de esa predisposición epistemológica general e inverosímil, y paso a ser insidioso, ahora, pedagógicamente y sin razón: ¿acaso el "siempre" del verso de Oliva no justifica, aún desde su misma tendencia hiperbólica, una indiferencia o si se quiere un desconocimiento hiperbólico hacia lo que refiere? Aquellos versos rememorados deberían ser una señal de advertencia acerca de que la orientación, el contenido y la extensión del conocimiento que suponen son parte definitoria de ese mercado aparentemente rechazado de una vez y por el resto de la eternidad.

A ver... Mientras pensamos hasta qué punto sería posible una disposición de conocimiento general en las condiciones actuales de existencia, con la advertencia de considerar la aún disímil modalidad del conocimiento entre la perspectiva científica y la perspectiva literaria (un problema que de hecho abordó o intentó abordar el propio Lukács en sus últimos años), mientras ese problema queda entonces en suspenso, tal vez para el diálogo luego de la mesa, quisiera pasar a otro problema: lo que Lukács denomina el nivel objetivo de la literatura. ¿Por qué esto importaría? Porque la especialización, la precipitación mercantil de la literatura en su operatoria procedimental, es inseparable del aumento desmesurado de la subjetividad. Esto es lo que detecta Lukács por ejemplo al leer los *Diarios* de Flaubert: no su figuración diaria de la escritura como un oficio artesanal e indemne ante la lógica ilógica de la producción contemporánea; tampoco la sospecha de cómo la actividad artesanal se vuelve sublime en el dominio literario en el momento mismo de su retracción del mundo de la producción general; lee cómo la interioridad misma se vuelve un oficio; es decir, cómo aún las categorías o leyes de mayor universalidad concebidas en otro momento de la

historia se disuelven irremediablemente ante el apremio de una singularidad exasperante que se cree capaz de partir sólo de sí misma. No voy a ser insidioso otra vez; esta vez ni siquiera con razón. Porque sin duda la subjetividad que trasuntan los versos de Oliva es, efectiva y extraordinariamente para su tiempo, una subjetividad que resulta de la objetividad de una idea y una práctica de la lírica, inclusive más específicamente de su vertiente elegíaca. Pero podrá entenderse que el problema de la subjetividad, y sobre todo el tema de la subjetividad de las formas, tiene ya una historia radical en la práctica poética. Lukács extiende su convicción epistemológica del carácter indistinguible entre fenómeno y esencia, o de la imposibilidad de dar cuenta de lo concreto sin el momento correspondiente de abstracción, a la operatoria de la plasmación; el nivel objetivo de la literatura sería, entonces, el nivel de las categorías y leyes capaces de ser abstraídas del ejercicio discreto de la práctica y, por tanto, un momento irrecusable de la operatoria formal. Disminuir el carácter general de ese nivel objetivo es improcedente; escribe: "La comprensión de que la forma poética central es en su esencia la misma en Sófocles y en Shakespeare constituye una de las verdades estéticas fundamentales que debemos a los grandes críticos-poetas". Puedo entender el malestar estomacal de quien escucha semejante cita y, con una acidez esencial, sospecha el ingreso en una argumentación ahistorical y esencialista. Es decir, podría entender el incordio de quien, desde el fondo del salón, se levantara para gritar: "¡Esa es una postura conservadora y reaccionaria!". Si bien creo ver que nadie se ha levantado ni gritado... me apuro en decir: estoy en desacuerdo. Porque Lukács no desestima la historia de la literatura como conflicto y modificación, y de hecho no puede siquiera librarse de su perspectiva básica de un progresismo universal... Lukács simplemente opera en un constante doblez, desde el cual tener en cuenta a Sófocles sería

apropiado ya no sólo para pensar en una operatoria literaria coyuntural y particular, sino para tentar la pregunta por la relación de la poesía con el mercado actual. Porque por un lado solo la posibilidad de abstraer de la historia de la literatura sus componentes y recurrencias mayores amerita reconocer que esas pautas tienen una existencia al menos tan o más relevante que los devaneos propios de la interioridad de un artista hipersensible y obstinado. Pero también porque la ejercitación en ese nivel de generalidades puede cumplir una función fundamental en la localización de los singulares y novedades no sólo de una obra sino de una sociedad determinada; esta, por ejemplo. ¿Digo entonces que es necesaria la convivencia con las páginas de Sófocles para comprender las características propiamente nuevas del mercado mundial actual?

Sí, digo eso; y decía que es un movimiento doble, según el cual la comprensión de la forma más adecuada para dar cuenta de ese mercado mundial actual, será a la vez la comprensión más o menos simultánea de un contenido: ese mismísimo mercado. Porque ese nivel objetivo de la literatura implica al menos la pretensión de una objetividad simultánea hacia la historia y el presente social. De ahí la cuestión, ya planteada desde el inicio, en torno al problema de los géneros, uno de los elementos constantes aunque variables de esa objetividad. Escribe Lukács: “en las formas genéricas se expresan determinadas relaciones humanas duraderas y determinadas condiciones de la vida humana”. Ahora sí, sin actitud insidiosa ninguna: en esos versos de Oliva la perspectiva del mundo no es la del yo, y menos que menos siquiera la de Oliva. Es la perspectiva del impulso genérico de la lírica y una verdadera dificultad. Porque reconocer la función de las entidades genéricas es admitir también que en todo tema existen determinadas posibilidades de plasmación que son, a la vez, posibilidades

determinadas de perspectiva. Y sin duda se podría afirmar, bueno, lo afirmo ahora mismo, que el desajuste entre el mercado al que esos versos de Oliva refieren y la declaración que el propio impulso lírico realiza es romántico, anacrónico, inconducente y fatal. ¿Hay solución? Por supuesto; hay la necesidad de examinar ya no sólo la historia de especialización sino, en el nivel objetivo de la práctica, la pertinencia, frente al “proceso general de la vida”, de la definición y la formación misma de lo que se concibe como “poesía”, una revisión en la cual la teoría de los géneros, en su vaivén entre esencia y coyuntura o, por ejemplo, en su reconocimiento paradigmático de los alcances épicos y líricos, puede tener su utilidad. Porque de hecho Lukács presupone la modificación, o hasta la actualización, en su serie momentáneamente arquetípica de los entes genéricos: “Puede verse claramente en el curso de la investigación de la historia de determinadas formas particulares que la aparición y la conquista de una nueva temática produce una forma de leyes formales internas esencialmente nuevas, desde la composición hasta el lenguaje”. Bien, de una vez: el mercado mundial actual no es solo un espacio social general, determinado e histórico; es un extensísimo, complejo, inevitable y formidable tema. O mejor: el mercado mundial actual debiera ser un extensísimo, complejo, inevitable y formidable problema formal. Desde esta perspectiva, la revisión de las formas recurrentes mayores puede significar simultáneamente una oportunidad para poner de manifiesto lo históricamente concreto del mercado actual o, más generosamente, las manifestaciones mismas de la vida en ese mercado global. Entonces el problema literario y al mismo tiempo social fundamental será por ejemplo qué tipo de verso, sostenido en una sintaxis más o menos articulada, desplegado desde qué proyección epistemológica y qué tendencia genérica, permitirá reconocer la descentralización y la fragmentación del proceso productivo, el carácter flexible de la circulación de

la mercancía y de la figura incorpórea y multinacional, los grados de variabilidad en la transformación de los estados nacionales, la emergencia de la República Popular China como consumidor ingente, desestabilizador y voraz, la ingratitud extremadamente concreta de los desplazamientos financieros, etc. O sea: el problema fundamental es si la extensión global del mercado unificado como totalidad fáctica (y plena en particularismos y diferencias que no señalaría Lukács) puede manifestarse en una totalidad (plena en particularismos y diferencias) literariamente intensiva.

Ya termino; quisiera hacer una última aclaración, a propósito de esa universalidad insistente en Lukács. Porque cuando el crítico filosófico sostiene que en las formas genéricas generales es posible percibir contenidos del proceso social mundial su inteligencia, en definitiva humanista, no sólo mantiene el sentido progresivo de la historia sino, por supuesto, su sentido espacial, básicamente occidental y europeo. Y eso supone un inconveniente más; un inconveniente para el cual posiblemente el propio Lukács, entre las paredes del Instituto Filosófico de la Academia de las Ciencias de la URSS, ya no pueda ofrecer siquiera una sospecha de hipótesis. Porque su énfasis en las consecuencias de la división capitalista del trabajo con respecto a la figura del escritor y al concepto y la práctica de lo literario, distrae sin duda con toda evidencia cómo esa misma división opera al mismo tiempo en términos globales. Es decir: si, frente a la propuesta de la convocatoria de distinguir la extensión actual y multiforme de la operatoria mercantil, hay que advertir que este mismo mercado ya tiene por lo menos una historia doblemente secular de extensión, también hay que conceder que esa historia doblemente secular estuvo y sigue estando basada en una división de escala planetaria. De hecho, aún la estipulación constante de las diferencias como diferencias de zonas de

mercado siempre nuevas, no parecería diseminar sino, al contrario, la concentración como una de sus características. No sostengo que se trate exactamente de recuperar a la escuela dependentista del limbo de la historia de la sociología; digo que hoy mismo se puede comprobar sin hacer un gasto supernumerario de paciencia cómo el movimiento del capital multinacional sigue estando en relación al repertorio de naciones que toman el rumbo de la industrialización durante el siglo XIX y que continúan hoy concentrando la riqueza mundial. A la oportunidad que admite la teoría Lukácsiana de actualizar las esencias genéricas en un nivel temporal habría que añadirle por lo tanto la oportunidad de actualizarlas en un nivel espacial, geográfico y más precisamente geopolítico. ¿Por qué no una teoría geopolítica de los géneros idónea para incluir la consideración acerca de, por ejemplo, qué le producen a esas formas poéticas mayores y universales la extensión de las fronteras sojeras de este territorio particular, con toda la parafernalia invariable en torno a la potencia suprema de las materias primas? Porque no se trata simplemente de alcanzar una forma literariamente objetiva, sino de alcanzar una forma que sea histórica, social y geopolíticamente objetiva, desprendida no sólo de las regularidades más esenciales sino, al mismo tiempo, del análisis de las razones por las cuales la dirigencia política de la generación del '80 selecciona las inversiones inglesas, del efecto de la racionalización de la producción y el énfasis en el disciplinamiento social durante el gobierno de Onganía o de la pertinencia de los reclamos vigentes y presidenciales por el valor agregado. Si es necesario poder evidenciar que hay problemas de poética en esas cuestiones aparentemente historiográficas al momento de figurar el mercado global actual, es porque por supuesto el contenido propio de este presente local es inescindible de una trayectoria de conflictos y apuestas más o menos oportunas, y porque por supuesto un proyecto literario supone una tendencia que

desde ninguna perspectiva puede ser simplemente literaria. Agrego apenas entonces que la cuestión del Estado como función y dilema debería formar parte de las disquisiciones en torno a la forma del mercado mundial desde este lado del mundo, pero no digo más, porque ya en este punto las consideraciones (por ejemplo qué voz, sin duda no particularmente soterránea, es capaz de asumir la historia, las potencialidades y los límites de un Estado frente a la lógica mercantil), adquieren una dificultad mayor y la necesidad de otra exposición. Sólo asumo ahora que el riesgo de intentar un escarceo entre las sombras de la vida es preferible a indicarlas solemnemente desde un subsuelo exilar.

Rosario, 25 de septiembre de 2009 /
Bahía Blanca, 15 de octubre de 2010

Tránsitos del arte: del mendigo al turista, del potlatch al mercado (y viceversa)

Ana Longoni
(UBA/CONICET)

A partir de la contraposición entre las figuras del “artista mendigo” y del “artista turista” abordo la cuestión de las precipitadas transformaciones del lugar asignado al arte / al artista desde los años sesenta-setenta hasta hoy en el llamado capitalismo cultural o cognitivo: el paso de la marginalidad al *glamour*, de la perturbación inquietante a la funcionalidad reglada de la diferencia, de prácticas artísticas que implicaban una crítica aguda a la fetichización del arte a su devenir en botín codiciado.

Cafishos y cognitarios

En “Geopolítica del rufián”,¹ la brasileña Suely Rolnik coincide con otros autores en nombrar a nuestra contemporaneidad en términos de capitalismo cultural o cognitivo. El motor de esta nueva fase del capital es la rotunda incorporación de aquellas fuerzas de creación generadas por los movimientos contraculturales y emancipadores (políticos y poéticos) que surgieron en la época de los años sesenta, es decir fuerzas subjetivas que

fueron alternativas u opositoras y hoy constituyen “el principal combustible de su insaciable hipermáquina de producción y acumulación de capital”.

En ese nuevo estado de cosas, en el que -como es evidente- el consumo constituye un mito fundamental, la potencia de creación (del arte, del intelecto) queda asociada al poder / al mercado. Un mundo escindido en zombies hiperactivos incluidos / trapos humanos excluidos: resultantes interdependientes de la misma lógica de acumulación.

El capitalismo incorporó los modos de existencia que aquellos movimientos inventaron en oposición a él o en sus márgenes, y se apropió de las fuerzas subjetivas dando lugar a un glamoroso ejército de nuevos trabajadores creativos y flexibles: el llamado cognitariado. “Deslumbrados con la entronización de su fuerza de creación y de su actitud transgresora y experimental (antes marginales y estigmatizadas), fascinados con el prestigio mediático y los abultados salarios, muchos se entregaron voluntariamente a la rufianización”,² y devinieron los fabricantes del nuevo ropaje del mundo capitalista. Rolnik recurre a la precisa y drástica metáfora del rufián o el cafisho para dar cuenta de ese vínculo perverso.

Se vislumbra en su ensayo cuál es el lugar dominante que ocupa el arte en las renovadas estrategias del capital. Si antes la imaginación creadora operaba escabulléndose fuera de la máquina, ahora la “subjetividad flexible” se ha impuesto como modo de vida burgués, definido por una radical experimentación de modos de existencia y de creación cultural. La fuerza de creación y su libertad experimental son bien percibidas y aplaudidas, celebradas y recompensadas. Y su orientación principal no es ya la invención de (otros mundos) *posibles*, sino “la identificación casi hipnótica con las imágenes del mundo difundidas por la publicidad y por la cultura de masas”.³

Ahora bien, ¿es esta posición subjetiva deslumbrada por el lujo y el reconocimiento y sometida a la explotación del

cafisho un hechizo imposible de quebrar o eludir? ¿Puede el arte / el artista (el intelectual) desmarcarse de esta posición rufianizada / rufianizante sostenida por la lógica del capitalismo cognitivo? ¿Pueden al menos ponerla en evidencia?

Pondré en discusión algunos “casos” que, más que responder estas preguntas, no hacen otra cosa que complicarlas.

Mendigo/Turista

Parto de la contraposición entre las figuras del mendigo y el turista, con la sospecha de que a partir de estas figuras se puede trazar un arco que permita aproximarnos al lugar ocupado por el arte en el mundo contemporáneo. Busco hacer foco en los cambios de la relación contemporánea entre arte, capital y ocio: el contraste rotundo entre el ocio rebelde e improductivo del mendigo, cuyo acto de voluntad es escapar a la lógica productiva del trabajo y, en el otro extremo, el ocio reglado del turista como motor del consumo y del descanso planificado y dosificado de las fuerzas productivas.

Podemos remontar la figura del artista mendigo a la tradición de vagabundos, *crotos* y linyeras exaltados desde el anarquismo hace más de un siglo como opción de vida al margen del trabajo proletario y la propiedad privada. En ese sentido, podemos remontarnos a la vasta galería de personajes mendigos presentes en la iconografía y la literatura anarquista, en particular a los Artistas del Pueblo, agrupación surgida en 1916 en Buenos Aires. El evidente contraste entre la felicidad y el bienestar que trasunta el linyera durmiendo al sol en un grabado de Bellocq y los macilentes y consumidos cuerpos de los obreros y sus familias, sus gestos apesadumbrados y sin esperanza, en las litografías que componen “¡Tu historia, compañero!” de

Facio Hebequer, permiten aproximarnos a la comprensión del trabajo obrero como yugo deshumanizante, despojador de vitalidad, condena a una muerte en vida, frente al cual la opción por el ocio y la itinerancia mendicante constituye una praxis de libertad: llegar a cualquier lugar sin poseer nada.

En cambio, la figura contemporánea del artista turista permite vislumbrar hasta qué punto ciertos circuitos institucionales del arte (la trama de bienales, las megaexposiciones itinerantes, el mundo VIP de los curadores, las residencias de artistas, etc.) replican mecanismos aceitados de los flujos del turismo como forma de la utopía nómada del consumo y la facilitada accesibilidad a un mundo domesticadamente exótico, sin imprevistos y al margen de los conflictos y la guerra.

Reconstruiré al respecto el poco conocido trabajo de Carlos Ginzburg, joven poeta y artista integrante de la vanguardia de la ciudad de La Plata, que participó en la *Tercera Bienal Coltejer* en Medellín, Colombia, en 1972 con un complejo proyecto titulado “Análisis estético” -que hoy sería etiquetado rápidamente como *crítica institucional*-. En él proponía descomponer y exhibir mediante diversos procedimientos las instancias de producción, circulación y legitimación del arte que operaban en la coyuntura misma de la Bienal: el museo donde tenía lugar, los organizadores, el artista, la obra de arte, el público, el jurado, la crítica y la teoría, los mecanismos de legitimación (los premiados), los conflictos e impugnaciones e, incluso, los residuos producidos por las oficinas durante los dos meses que duraba el acontecimiento.

Si bien expuso la totalidad del proyecto en forma de carteles, Ginzburg llegó a concretar como acciones sólo algunas de las instancias planeadas. Entre ellas, las relativas al artista (que llamó “Artista mendigo”) y a la obra de arte (“Artista viajero”). “Artista viajero” consistía en la experiencia del largo viaje a dedo, sin dinero, desde La Plata

hasta Medellín (atravesando Argentina, Chile, Perú, Ecuador y Colombia). Al arribar, mostró como registro o documento de su “trabajo artístico” la mochila, la bolsa de dormir, utensilios de viaje, ropa y zapatos, junto con unas 150 fichas en las que documentaba día a día, a la manera de un diario de viaje o un archivo, las peripecias de su precario itinerario.

La otra acción fue llevada a cabo durante la ceremonia de inauguración de la Bienal, cuando Ginzburg se paseó con una lata pidiendo ruidosamente limosna al público. Sobre su pecho, una identificación: “el artista: artista mendigo”. En la espalda un letrero con una frase de Herman Hesse que concluye: “Cada vez que tiene hambre y abre la heladera (el artista) encuentra ideas en lugar de alimentos”.

Aquel que le entregaba alguna moneda recibía a cambio un volante que decía de un lado: “Agradeciéndote, te ofrezco placer” con la indicación precisa del teléfono y dirección de Ginzburg en Medellín, emulando un aviso de comercio sexual. Y al dorso, como contracara: “Maldiciéndote, te ofrezco dolor: Body Works colombianos. Consultar el libro prohibido *Un aspecto de la violencia* de Alonso Moncada Abello, Bogotá, 1963, Promotora Colombiana de Ediciones y Revistas Ltda.”

La referencia a este libro sobre la violencia política en Colombia es, como mínimo, inquietante. Se trata de una publicación profusamente documentada (con fotos, estadísticas, expedientes judiciales y otras fuentes primarias) cuyo objetivo es demostrar y denunciar desde una perspectiva católica conservadora que el origen de la violencia radica en los vínculos concupiscentes entre el Partido Comunista y las guerrillas liberales. Ginzburg recuerda: “era un libro que la gente se mostraba a escondidas. (...) Tenía fotografías terribles con las imágenes de la violencia en Colombia, donde no sólo mataban (a los opositores) sino que les cortaban las bolas y se las metían en la boca. Ese tipo de fotografías. Al libro me lo mostraron,

pero yo nunca lo tuve. No se vendía públicamente, era demasiado atroz”.

Al traer a colación una categoría en boga en el arte contemporáneo como “body art” para describir el horror de una prolongada y cruenta guerra civil cuyo arrasamiento de la sociedad era (y sigue siendo) silenciado, puede pensarse en una estetización de la violencia insurgente (la reivindicación de la gesta revolucionaria de la guerrilla como la máxima obra de arte, que fue un tópico en artistas e intelectuales del continente en aquellos años, cuando abandonaban el arte en aras de la acción política directa). Pero más bien encuentro en el gesto de Ginzburg la apropiación táctica, brutalmente irónica e incluso incómoda o inadmisible éticamente, para hacer estallar dicha nominación. El desplazamiento y descolocamiento de la pertinencia misma de emplear esa categoría artística, que queda francamente desautorizada (entre signos de pregunta) en su pertinencia para referir a la violencia política latinoamericana.

Ya insinuada en el ofrecimiento a que el público le solicite placer (a cambio de limosna), la superposición entre prostitución y fetichización del artista se refuerza en el letrero que Ginzburg lleva colgado de su cinturón en el que reza: “Si la Bienal Coltejer adquiere las obras entonces yo estoy en venta. Se vende un artista”. En 1974 realiza en Amberes (Bélgica) una nueva acción, titulada “Latin American Prostitute”, que refuerza e incluso radicaliza este sentido. Logra que la institución en la que tenía lugar la exposición “Arte de Sistemas en América Latina”, el Internationaal Cultureel Centrum (**ICC**), contrate a una prostituta (que él mismo ubicó en el puerto de Amberes) para que pose en la sala durante toda la muestra y en el ciclo de conferencias que la acompañó, con un gran cartel con la frase de Baudelaire: “**Qu'est ce l'art? Prostitution**”.⁴

La muchacha estaba autorizada por el artista para, en el curso de la exposición, ofrecer sus servicios a los espectadores. Ginzburg recuerda que, de hecho, hacía señas a los señores que recorrían la muestra y se les proponía por lo bajo. Su oferta se ubica en una frontera ambigua (no está claro, para el espectador masculino europeo que se ve interpelado si la joven está prostituyéndose realmente, o si es parte del simulacro de la obra).

El arte es prostitución (el artista mendigo que se pone en venta y ofrece placer en Medellín) y la prostitución es arte (una prostituta que ofrece sus servicios sexuales en el museo, en representación del artista). No es un dato menor que la joven en cuestión fuese argentina: una prostituta migrante convocada por un artista también migrante para portar a la vez que actuar de modo *literal* la analogía del poeta francés en una institución belga. La imagen de estos dos argentinos en Europa (el artista mendigo y la prostituta provenientes de la “periferia” por su oficio y su procedencia geopolítica) perturba e impide la condición metafórica de la frase de Baudelaire, indudable hito del nacimiento de la subjetividad moderna occidental, en un acto que *descentra* y desencaja, desorganiza los pactos de sentido hegemónicos según los cuales debe ser leída su proclama.

Volver incómodamente visibles a los desposeídos de quienes habla Raymond Williams, los sujetos que quedaron por fuera de los órdenes metropolitanos, los pobres interiores. O, en la estela de Walter Benjamin, mirar la ciudad metropolitana desde los ojos y las derivas de esos oficios sin lugar alguno: el del recogedor de basura, el de la prostituta.

Nadie compró a Carlos Ginzburg como obra aunque sí fue premiado en la Bienal colombiana. “Con los dólares que ganó en Coltejer mediante un premio, se fue a Europa”, ironizó la prensa platense. El artista viajero que llegó a dedo a develar los mecanismos de legitimidad de la institución, obtuvo allí mismo el aval que le permitió trasladarse a la

ciudad luz. Desde entonces y durante más de diez años, no paró de moverse por todo el mundo, documentando sus viajes. Dejaba estampada aquí y allá la siguiente inscripción hecha con un sello de goma: “Gauguin: artiste peintre et artiste voyageur. Ginzburg: artiste voyageur exclusivement”.⁵ Una nueva referencia subversiva a otro hito de la modernidad occidental, esta vez al pintor viajero cuya mirada exotizada y fascinada de “lo primitivo” o más precisamente de “las primitivas” fundó en alguna medida un modo de ver desde el centro hacia su exterior a fines del siglo XIX. Ginzburg renuncia graciosamente a la pintura: su trabajo artístico es exclusivamente la deriva errante.

En los muchos álbumes que documentan sus viajes que van desde México hasta Katmandú, se ven imágenes típicas de cualquier viaje turístico: ruinas, monumentos, rarezas, exotismo. Siempre, en cada lugar que recorre, el viajero se retrata con grupos lugareños, niños, mujeres. Acompaña esas fotos con la leyenda: “Je rigole des pauvres”.⁶ Adopta la posición del cínico (y además en francés, si se quiere el idioma de la “colonialidad artística” por excelencia). En la serie “El tour mundial del presidente Carter” fotografía, enmascaradas con una careta sonriente y ajena, a mujeres de Penang. El artista turista colocado en el límite del “sadismo social explicitado”, como definiría en 1966 Oscar Masotta su posición en el happening, “para incitar al espíritu de la imagen”.

Años más tarde, el artista belga Francis Alÿs (residente en México) también compone su “Turista”, conocida acción realizada en 1994 en las rejas de la Catedral Metropolitana del Distrito Federal, ofreciendo sus servicios entre obreros de distintos oficios (albañiles, yeseros, plomeros). Como escribe Cuauhtémoc Medina, “al pretender hacer pasar su tarea de ‘observador profesional’ de una cotidianeidad ajena como una actividad profesional, ofrecía una meditación sobre su condición de forastero a la vez que sobre la ambigüedad que encierra la idea del ‘oficio del artista’”.⁷

El arte como punto de observación, testigo del mundo circundante, a partir del vagabundeo, externalidad. El arte como espacio de confusión entre ocio y trabajo, tiempo productivo e improductivo.

Potlatch

Finalmente, introduciré una práctica colectiva que se sostiene en la idea de intercambio y gratuidad: el Encuentro del Potlatch. Con el lema “La obligación esencial del potlatch es la de dar” se realizaron en 2004 en Buenos Aires y Rosario dos ferias muy concurridas (grupos de activistas, músicos, artistas, poetas, editores y mucha gente) en las que nada podía venderse. Hubo desde una cena *yomango* que ofrecía solamente productos “desviados” hasta un desfile de reciclados, publicidades anticonsumistas y -en Rosario- un dispositivo explicativo de “Pinche Empalme Justo” (similar al que desató la persecución judicial de una empresa de cable contra el grupo, recientemente concluida con su absolución) explicando gráfica y técnicamente cómo compartir el cable de TV con el vecino. Corresponde incluir esta convocatoria en la eclosión y dispersión de prácticas creativas activistas que reformularon las intersecciones y desbordaron los límites del arte y la política en la última década en Argentina y otras partes del mundo.

En el primer párrafo de la convocatoria al Encuentro se lee: “Potlatch, una práctica antes que un concepto, un lenguaje perdido en la Historia, pero aún vivo en nuestros más bellos ritos: el sexo, el banquete y la embriaguez de la danza, ‘donde se ve que la dispersión no va hacia el sinsentido, sino que es una modalidad de encuentro con el sentido que pasa a través de la pérdida de centralidad del sujeto’. Una economía ya no basada en la acumulación sino en el derroche, en el goce de lo producido. Las sociedades como la nuestra viven de la acumulación de lo que producen, vigilan este excedente de forma celosa. En

cambio, cuando hablamos de Potlatch nos referimos a los experimentos históricos basados en el gasto improductivo donde el disfrute deviene general: en ellos nadie puede apropiarse de él, o para decirlo de otra manera, nadie puede privarnos de este goce.” No queda mucho que agregar, sino insistir en el vínculo entre esta proclama y el ideario de felicidad y libertad que alentaba a los círculos anarquistas hace más de un siglo.

El tránsito del mendigo al turista como modelo de artista, el contrapunto entre la creatividad y la libertad desplegadas en el territorio del ocio improductivo y su conversión contemporánea en motor de las nuevas formas de trabajo y acumulación de capital y, finalmente, el retorno activista a la práctica del potlatch (retorno no entendido como repetición sino como comprensión, en el sentido que postula Hal Foster al referirse a la relación entre las vanguardias históricas y las llamadas neovanguardias⁸) pueden ser algunas claves para pensar la transformación compleja y contradictoria de las estéticas de la dispersión.

¹ Rolnik, Suely, “Geopolítica del rufián”, en: Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2005 (pp. 477-493).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ “¿Qué es el arte? Prostitución”.

⁵ “Gauguin: artista pintor y artista viajero. Guinzburg: artista viajero exclusivamente”.

⁶ “Yo me río de los pobres”.

⁷ Medina, Cuauhtémoc, “Turista”, en Francis Alÿs, *Diez cuadras alrededor del estudio*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006, p. 27.

⁸ Foster, Hal, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001 [1996], pp. 3-37.

Negatividad: un rodeo

Damián Tabarovsky

*Voy a leer en público, cosa que no hago desde séptimo grado.
Espero que me vaya bien.*

Dejo el epígrafe, tal como estaba en el texto que recibí después de la gentil desgrabación realizada por los organizadores de la mesa redonda. Fogwill solía ironizar sobre el uso de la palabra “desgrabación”, al que proponía reemplazarlo por trascipción. Y, como en tantas otras cosas, tenía razón. Entonces, esta es la doble trascipción de una breve conferencia (¡una charla!) que di hace algún tiempo en Rosario. Doble, porque va de la escritura a la oralidad, y de la oralidad nuevamente a la escritura. Quiero decir: en su origen, este texto fue una serie de escrituras heterogéneas; a veces una página redactada, bien escrita; en otros momentos una línea con un breve punteo (pero sabiendo que, al hablar, debía desarrollar una idea de al menos cinco minutos). Había también, al final, una cierta improvisación, como recepción ante las ponencias de mis otros compañeros de la mesa, pero por suerte no consta en la trascipción.

Así que dejo como epígrafe esa frase del comienzo de la charla -que no recuerdo haber dicho, pero que la verosimilitud del grabador vuelve inapelable- como *testimonio* de lo que ocurrió esa tarde-noche rosarina. O también como chiste fallido. Y dejo además el texto en estado de *work in progress*, de notas dispersas, de multiplicidad de registros, como confirmación de ese

recuerdo olvidado. Más aconsejable, quizás, hubiera sido darle una pátina de escritura, volverlo sólo grafía. Pero esa heterogeneidad de origen da también testimonio de que en mí, la literatura siempre es provisoria, precaria, fragmentaria. Dispersa. La digresión es mi pasatiempo favorito (¡mi estilo!), y casi parafraseando a *Flaubert*, podría decir: la estética de la dispersión *c'est moi...*

Esto es lo que fue dicho aquella tarde:

En sus *Recuerdos*, Alma Mahler compone una escena que estimo fundante de una cierta tradición. Alojada junto a Gustav Mahler en el undécimo piso del Hotel Majestic de Nueva York durante el invierno de 1908, escribe:

Al oír un ruido confuso nos asomamos a la ventana y vimos una larga procesión por la ancha calle que bordea el Central Park: era un cortejo fúnebre de un bombero de cuya heroica muerte nos habíamos enterado por los periódicos. Los que encabezaban el cortejo estaban casi directamente por debajo de nosotros cuando la procesión se detuvo y el maestro de ceremonias avanzó y pronunció una breve alocución. Desde la ventana del undécimo piso sólo podíamos conjeturar lo que decía. Hubo una breve pausa y luego un golpe de tambor enfundado seguido de un silencio de muerte. Luego la procesión siguió su camino y todo terminó. La escena nos arrancó lágrimas y miré ansiosamente hacia la ventana de Mahler: también él se había asomado por la ventana y por su rostro también corrían lágrimas. El breve golpe de tambor lo impresionó tan profundamente que lo usó en la Sinfonía 10.

A mí se me hace que ese día comenzó el pop, si bien todo corte histórico resulta arbitrario, porque el surgimiento de una nueva expresión artística nunca es el resultado de un acto aislado -como lo sugiere el mito liberal del artista genial- sino que, por el contrario, las grandes transformaciones estéticas se consolidan en el marco de un proceso complejo en el que una época reformula sus certezas, promueve un quiebre y, por esa grieta, como un acontecimiento, o como en el viejo topo de Marx, la novedad irrumpie; sin embargo, en la escena individual de Mahler se atisban varios de los rasgos que luego van a distinguir a las vanguardias históricas y, a mediados del siglo XX, al pop: la inclusión de lo bajo en lo alto (el tambor callejero en la Décima Sinfonía), la centralidad de los medios masivos (se enteraron por los periódicos), la ciudad como escenario definitivo (el gran hotel, el undécimo piso), la ficción de la vida tocando al arte sin ninguna mediación intelectual (las lágrimas).

Si en la estética pop el borramiento de fronteras (la inclusión de lo bajo en lo alto y viceversa) hubiera significado sólo la posibilidad redundante de hacer lindar ambos bordes, de igualar un extremo con el otro, de hacer que cada tradición se apropie de rasgos de la otra, el pop no hubiera tenido demasiado interés. Pero si la cultura pop tuvo alguna fuerza corrosiva, ésta radica en el poder de llevar más allá la mera alteración de los factores. En sus mejores momentos el pop ha sido una verdadera pedagogía capaz de señalar el lado impensado de cada tradición. Su fuerza residía no en afirmar que alto y bajo son lo mismo, que no hay diferencia entre uno y otro, sino que, aceptando esa diferencia, demostraba radicalmente que siempre en lo alto se encuentra algo de lo bajo, que siempre en la alta filosofía hay un lado kitsch, y que el tarareo de una tontuela canción de amor también encierra dramas de profunda tragedia.

En el pop existió siempre un conflicto irresuelto entre una dimensión crítica, contracultural, inasimilable, y una eficiente adaptación al mercado y al consumo: su encanto residía en que no se sabía dónde empezaba una faceta y dónde terminaba la otra. Era en esa doble pertenencia donde se jugaba todo su encanto perturbador. ¿El pop era idiota o subversivo? Probablemente ambas cosas a la vez.

Quisiera repasar ahora otra escena en la que Mahler es, nuevamente, la figura central. Esta vez se trata de su encuentro con Freud según lo relata Ernest Jones en su famosa biografía:

En el curso de la conversación con Freud, Mahler dijo repentinamente que ahora comprendía por qué su música nunca había podido alcanzar su más alto rango en los paisajes más nobles, los inspirados por las más profundas emociones, sino que quedaban frustrados por la intrusión de alguna melodía común. Su padre, al parecer un hombre brutal, trataba muy mal a su mujer y cuando Mahler era un muchacho hubo una escena especialmente penosa entre ellos. Fue tan intolerable para el muchacho que escapó de su casa. En ese momento un organillo tocaba en la calle una popular canción vienesa. En opinión de Mahler, la conjunción de la tragedia y la diversión ligera estuvo siempre desde entonces inexplicablemente fija en su mente, y un estado de ánimo lleva repentinamente a otro y viceversa.

De este testimonio extraigo una pregunta: ¿el pop comenzó como un trauma? ¿Tiene el pop un contenido traumático? ¿El trauma de Mahler y su incapacidad para

alcanzar su “alto rango” en los pasajes más nobles? En todo caso podemos decir que el pop *hace síntoma* porque la ruptura con la alta cultura tiene efectos traumátizantes que, en términos históricos, significaron la liberación de un conjunto de energías reprimidas. De la crítica de la alta cultura -de modo dialéctico- surgen las vanguardias históricas, las neo-vanguardias como el pop y también, en términos políticos, las vanguardias de izquierda y, no muy lejos, el fascismo.

Pero la época de conflicto entre el pop y la alta cultura parece haber terminado. Terminado dos veces: primero porque el pop, el capitalismo de masas y la democracia formal, entre otras causas, acabaron con la alta cultura. Y si algo pervive de esa vieja tradición lo hace disfrazado de ridículo, de caricatura de sí misma. Hoy es imposible encontrar lo bajo en lo alto porque lo alto ya no tiene razón de ser. En segundo lugar, terminó porque el ciclo del pop parece también haber llegado a su fin. Esa pedagogía que aconteció entre, digamos, Gustav Mahler y Andy Warhol, tampoco tiene demasiado sentido hoy. Esa ambivalencia del pop, la doble posición que encarnaba Warhol (la de pintar la serie de las catástrofes -obra cumbre del siglo XX en cuanto a radicalidad-, pero al mismo tiempo, la de cobrar un millón de dólares por hacer el retrato de Fortabat que ahora se expone en su museo de Puerto Madero) parece haber terminado. Porque más allá del pop, o mejor dicho *más acá*, aconteció el triunfo universal de lo mediático, de los flujos informativos: la estética universal del *on line*. Mientras que todavía el pop ironizaba con lo mediático, ahora, sin ya ironía, los massmedia arrasan, invaden nuestras vidas casi sin dejar resquicios. Los medios de comunicación tomaron lo pop para quitarle su contenido subversivo, su aspecto lúdico, su invitación a leer siempre en segundo grado.

Encontrar lo trivial en lo sublime fue el mérito del pop pero ahora sólo parece haber lo trivial en lo trivial. Por supuesto que hay artistas interesantes aquí y allá (“sueltos”, como se

dice en política), dispersos. Vaya palabra: aquí ya nos estamos acercando al título de esta velada (“Estéticas de la dispersión”) y a todas las preguntas que se plantearon: la pregunta por el mercado, por el lugar del arte, por la propia supervivencia del arte, por el presente, o mejor dicho, por lo contemporáneo. Recordemos esa idea que planteó Nietzsche -y siguió Agamben- sobre lo contemporáneo como lo anacrónico o, más precisamente, lo anacrónico como el corazón de lo contemporáneo. La dispersión parece ser el clima de época, pero, como dice Lyotard, no se puede atrapar la totalidad porque pretender atraparla es totalitario. Por lo tanto, la voluntad de una respuesta general a este tema, en mi opinión, está destinada al fracaso (es más: está destinado al fracaso dar una respuesta general a cualquier tema). En cambio, podemos reparar en algunas cosas como las que venía señalando: no hay más pop, o por lo menos no lo hay con su fuerza corrosiva, y sobre todo, no lo hay como clima de época. Y, para decirlo una vez más, hay el triunfo de lo mediático. Es la dispersión concentrada.

Llegado a este punto quizás sea el momento de hablar de lo que más me interesa -la literatura-, de pensar a la literatura instalada en la negatividad. Pero esa negatividad nunca, en mí, es concebida como una instancia de resistencia. Resistencia es una categoría desacertada porque remite a la idea de lo inmodificable, lo eterno, igual a sí mismo. La noción de resistencia siempre alude a un juego de acción y reacción, una presión y algo que resiste, y eso que resiste no muta, no cambia: simplemente resiste. Nada más alejado de la literatura, al menos de la que a mí me interesa. Prefiero entonces pensar en términos de negatividad revisando críticamente la propia categoría tal como proviene de Adorno y de Benjamin y, antes, de la vieja tradición romántica, para encontrarle una nueva productividad a la negatividad, valga la paradoja (lo propio de la literatura es inventar paradojas allí donde antes no las había).

Alguna vez reflexioné sobre temas cercanos a los tratados hoy, esta tarde, en este coloquio, en términos de *comunidad inoperante*. Son palabras que me parece vale la pena retomar, que mantienen su vigencia, su actualidad, su contemporaneidad (es decir, su anacronismo). Hablo con la impunidad que me da no ser profesor universitario ni tener compromisos con la academia pero, a la vez, evitando caer en algún tipo de populismo antiintelectual (que detesto). Al contrario, esta nueva (o no tan nueva) negatividad de la literatura implica, según creo, una defensa activa de lo intelectual como práctica concreta y como estilo de vida. Mencioné antes uno de los mitos del pop, el del arte tocando la vida sin mediación de lo intelectual, con el cual estoy en desacuerdo para la literatura. Desde mi punto de vista, se trata de pensar *desde* la literatura, es decir: no clausurar el derecho de la literatura a pensar y a pensarse a sí misma. Acudo ahora, para pensar la negatividad de la literatura frente a la dispersión concentrada, a esas viejas conjeturas desarrolladas, como dije, en otro momento, en otro lugar, en algún libro, como una especie de rodeo:

Entonces invoqué una *comunidad inoperante*, una comunidad, sí, pero inoperante. Una comunidad en la que el inacabamiento es su principio, pero tomado como término activo, designando no la insuficiencia o la falta sino el tránsito ininterrumpido de las rupturas singulares. En esta línea, cada escritor inaugura una comunidad, pero este gesto inaugural no funda nada, no conlleva ningún establecimiento, no administra ningún intercambio, ninguna historia de la comunidad se engendra allí (...). La comunidad invisible donde se escribe y se inscribe la literatura de izquierda, la comunidad literaria que se instituye de manera imaginaria, pertenece a la tradición del don. Pero no del don supuesto como el intercambio de intereses, como la economía política de la dación, tampoco a la creación vanguardista clásica del don como *potlatch*, como liberador de energías reprimidas. La comunidad inoperante, tal y como quisiera traducirla aquí y ahora, va más allá de la lógica de la vanguardia histórica: supone el don de la literatura como una interrupción de su propio mito, como la puesta en cuestión recursiva de su deseo. Lo que viene a donar la literatura es su propia inoperancia, su incapacidad para convertirse en mercancía –tal como la produce el mercado–, y su resistencia a transformarse en obra –como la supone la academia–. La literatura, en la comunidad inoperante, escapa al plano de la eficiencia y la plenitud propias del mercado, y también se sustrae de la codificación impuesta por la academia.

Volviendo al presente, este es el momento de una irreparable fractura, el momento en el que, quizás como nunca antes, la literatura se encuentra sola, librada a su suerte. Dije “irreparable fractura” que en realidad es una frase de un poema de Louis-René des Fôrets, con el que quisiera terminar:

*Irreparable fractura. Tomemos nota.
Aquí estamos, desolados la vida entera,
Nuestra memoria abierta como una herida,
En ella la seguiríamos viendo
Aunque cautiva de su imagen, aunque prisionera
En esta devoradora oscuridad
En donde, para unir su infortunio al nuestro,
Soñábamos con ir a extraviarnos juntos*

Levantada toda amarra, y felices quizás.

Muchas gracias. Buena tarde.

El rock como cultura: ¿aún un proyecto inconcluso?¹

Pablo Schanton

*“En el mundo hay sólo dos tragedias.
Una es no obtener lo que uno quiere, y la otra es obtenerlo”
(Oscar Wilde)*

Intro
06-02-11

1-Vengo del cine y no tengo más éxtasis que la hora y media de blackout mental que me aportó Woody Allen. Si estoy turulato es porque aún no puedo creer la publicidad de Coca Cola que vi, gracias *as ever* a la previa de Film Suez. Es como si se me hubiese enrostrado, de la forma más cruel posible, la moraleja terminal de una fábula sobre la “Satisfaction” de los Stones que escribí años atrás (y que viene a continuación de esta intro). Musicaliza el aviso una versión “punkizada” de “A mi manera” por la agrupación argentina Infierno 18 (hijos de padres rockeros). Habría que retomar el ya clásico análisis de Zizek de la Coca Cola en *El frágil absoluto*. La gaseosa personifica esa X indefinible que motoriza el deseo, ese “algo” harrisoniano (¡“agalma platónica”!) que va más allá de la necesidad de sacarse la sed porque, en realidad, la suya es la lógica excesiva, superyoica, del “Cuanto más bebés, más sed tenés”. Un círculo vicioso al centro del consumismo. Según este comercial, el rock nace de una combinación de esa X y el

pulso (la pulsión) del corazón que hace de beat gracias al acercamiento del micrófono. Hipertextual, el aviso suma carteles móviles (“Destapá”, sucesivamente: ritmo, energía, emoción y alegría) más una letra que prescribe “Debes desear más de lo que hay”. El esloveno se haría una panzada. Como lo subraya en el mismo libro, si algo representa el imperativo a gozar de la actualidad, eso es el Viagra. Somos víctimas del imperativo “Hay que pasarla bien” (ah, y si el cuerpo no quiere, obligarlo). Hoy el Superyó es aquél que nos castiga, no porque nos reprimimos, sino porque no logramos gozar lo que deberíamos. Y no porque inhibimos nuestra personalidad, sino porque no somos lo que nuestro ideal dicta. Y al no llegar nunca a satisfacernos con lo que gozamos y somos, insiste, haciéndonos sentir culpa de no “saber disfrutar de la vida”. “Destapá lo que tenés adentro”, “Destapá la felicidad”: así concluye la publicidad en sintonía con esta lógica del Superyó permisivo, el nuevo papá con minúscula sobre el que cantaba Cobain.

Este nuevo contexto es esencial para analizar en dónde ubica hoy el Rock (la Cultura, no sólo el rock, la música) su utopía de un “goce heterogéneo”. ¿Formaría el rock parte de esa voluntad de goce que despierta cuando termina el sueño emancipatorio tras el clímax de Mayo ‘68 (que -otra vez- nuestro Zizek desarrolla en “El goce y sus vicisitudes”)? Un impulso hedonista que arranca con los ‘70, e incluye el “autismo” de las drogas, el sexo extremo, el misticismo y el terrorismo como formas directas de experiencia de lo Real. Las reflexiones que siguen prefieren oponer la experiencia batailleana del Rock (que contiene el riesgo de muerte en la búsqueda de estados alterados y alternativos) a la del slogan de Coca Cola Zero que reza “Disfrutar sin límites es posible” (es decir, zizekianamente, se trata de gozar sin peligro, tomando “Coke without Coke”, en grado cero). Inversión de la paradoja que habita el centro de una cultura que mercadea con la nicotina (la X del cigarrillo), pero aclara

que “Fumar es perjudicial para la salud”. ¿No radicaría en esa contradicción el oxímoron marcussiano “Desublimación represiva”? Bien, en el Rock, el ideal de salud y la imposición de goce no se llevan muy bien... Basta con seguir paso a paso al último Charly García.

Por otra parte, la música rock es una estructura con exigencias estéticas, por lo cual la gran tensión sucede entre el extremismo dionisíaco de la experiencia y su formalización apolínea en tanto canción. Esa dialéctica entre el Sublime de la experiencia y su re-presentación musical encontró en el movimiento psicodélico uno de sus primeros síntomas. La intención no sólo era vivir experiencias al límite, sino también hacer “la revolución de la vida cotidiana” que promulgaban Vaneigem y los Situacionistas, porque “la poesía debe ser hecha por todos”. Experiencias-límite, límites de la experiencia: el Rock comparte con Vaneigem la vocación de ir escribiendo un “tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones”. Es decir, el Rock cuenta con un hiato “meta-” que lo torna tan reflejo como reflexivo. Tal como se puede seguir en la lirica de Spinetta, la utopía cultural del Rock trata de hilvanar las vivencias más voraces e individuales a un precoz aprendizaje de tribu (dos sentidos de la palabra “Experiencia” que los alemanotes diferencian usando *Erlebnis* y *Erfahrung*, como nos lo recuerda un Martin Jay).

2-Vengo del cine, decía, y me siento a tipear esta introducción a un collage de ideas que fui escribiendo desde 1994 (justo a la sombra de la trascendental muerte de Kurt Cobain) a 2008 (con la irrupción bufa de Capusotto en el rock nacional). Le presenté a Franco Ingrassia ese montaje como indicio de lo que hice “live” en el ciclo “Estéticas de la dispersión”, que él coordina. Pero la mera junta no me convencía (especialmente para quienes lo leyeron sin haber estado en mi charla). Tenía algo que aclarar y en esto estoy. La conexión entre los fragmentos no deja de guardar el

hilván sutil del “ir pensando” el rock mientras se lo vive. Mis referentes teóricos del ‘96 no son los mismos que los del ‘06. Pero siempre la intención fue reflejar la complejidad de la “experiencia cultural” del rock, que no se parece a ninguna otra. Estoy convencido de que el hecho de vivir (el rock) en la Argentina puede ser ventajoso a la hora de pensarlo. ¿Por qué? Porque aquí, en esta sinécdote provincial del rock (que es inevitablemente anglocéntrico), se arma un rincón de desincronización espacio-temporal que pone en escena promesas y programas que el Rock Anglo va dejando atrás o no desarrolla del todo. Desde esta forma de ver, allá por 1976, la irrupción de la revista Expreso Imaginario aquí tiene la misma trascendencia histórica que la del Punk en Inglaterra. Se trata de una concreción sociohistórica del proyecto cultural del rock, cuyas raíces –cuya Biblia– estarán siempre en el Hippismo: mientras el Punk corregía negativamente aquello que los Hippies traicionaron, los rockeros argentinos aprovecharon la veda política de la Dictadura (y que esto suene como suene: a hacerse cargo) para probar que una praxis del Hippismo en nuestro contexto off-anglo sí era posible. Sólo si empezamos a medir y analizar el rock argentino en su especificidad sociohistórica podremos entenderlo y oírlo “en tiempo” sin miedos ni prejuicios. Al mismo tiempo, esos “experimentos” locales son los que nos revelan y develan cierta ingeniería de la Cultura Rock en general. El objetivo es teorizar sacando ventaja del “karma de vivir al sur”.

Lo mismo opino sobre la formación originalísima de “tribus” como los “Rollingas” y los “Ramoneros”, o –para ir al otro extremo– de la fuerza política que adquiere aquí el hecho de que exista una “Electrónica nacional” que se oponga a ciertos valores del rock (hace tiempo que en la Argentina se valoran y juzgan las demás músicas del país por su nivel de “rockeridad”). Enumerar “casos” nos llevaría mucho tiempo pero la importación del Rock anglocéntrico siempre dejó un sello marcado de “Made in Argentina”

imborrable: nos toca investigar de qué manera el Poptimismo que llegaba desde la Gran Bretaña neoliberal de Thatcher, encontraba humus en el retorno de la Democracia vía la Primavera Alfonsinista. ¿Y qué es el “Reggae nacional”? Tras la “nacionalización”, aquí las cosas cambian de signo.

Lo que mantengo desde el principio es mi esquema de funcionamiento de la Cultura Rock. Enfrentado en una dialéctica *sui generis* con el Mercado, el Rock se basa en una música, claro, pero creando un “movimiento” concéntrico y centrífugo en relación a ella. Para eso cuenta con tres fuerzas: la contracultural, la subcultural y la transcultural. Con la primera se opone al “Sistema” desde una difícil (de sostener) “tercera posición”, al medio de Izquierdas y Derechas que ha dejado bien expuesta Theodore Roszak en 1968. Lo subcultural se relaciona con un uso “alterado” y alternativo del cuerpo (sexo) y la cabeza (drogas) y con las asociaciones juveniles que, de Hall-Hebdige para acá, se popularizaron como “tribus”. La semiótica subcultural es única: el pelo largo o un alfiler en la cara pueden traducir toda una postura contracultural. Finalmente, la Transcultura en el Rock se refiere también a una imaginaria “interzona”, un espacio que se define “terciando”: se trata tanto de bajar saberes y bienes de la Alta Cultura y la Academia como de “elevar” tradiciones del Folclore y productos de la Industria Cultural. La tapa del Sargento Pepper beatle es didáctica en este aspecto: Marilyn Monroe y Marx, William Burroughs y Sonny Liston. Tratándose muchas veces de estudiantes de arte autoexpulsados (Cfr. “Art into Pop” de Frith-Horne, 1987), los rockeros no siempre recurren a lo “último” de las tendencias, sino que pueden retomar cualquier punto que la Historia del Arte superó, y revivirlas (un ruralismo medieval por acá; un ideal romántico, por allá). Definitivamente, el Rock es un espacio donde la Historia del Arte puede reescribirse.

Pero, ojo, lo de “revivir” un anacronismo no es un mero ejercicio posmodernista: involucra formas de llevar el cuerpo, formas de asociarse. Porque lo que más nos interesa es que esas fuerzas sean creadoras de “experiencias”, a nivel individual y colectivo. Pongamos por caso a Grateful Dead: su uso de Stockhausen y el country en la música no sólo depende de una forma determinada de alterar las percepciones sino también de un modo de comunidad determinado. En consonancia, la crítica de rock es transcultural: carroña teorías, filosofemas, psicologemas y endoxas académicas, trasladándolos a otro terreno de análisis donde la pertenencia a la Cultura Rock desvía inevitablemente conclusiones, lejos de las intenciones de ratificar y aplicar ideas que son propias de los Estudios Culturales o de la “Teoría pop” post-Zizek (Hollywood explicando a Lacan).

El montaje que leerán a continuación, y ese “ir pensando” el Rock que viví y que éste refleja, son así ejercicios transculturales e intervenciones -con más o menos repercusión- en la “opinión pública” rockera. Ejercicios finalmente bastardos, ni en la Universidad ni en el periodismo, como la crítica de rock.

“You can’t always get what you want”
(Rolling Stones, 1969)

“Satisfaction” (The Rolling Stones, 1965) parece ser una respuesta a un slogan de The Coca Cola Company fechado en 1963 que rezaba: “Las cosas van mejor con Coca Cola”. El “No” (“Can’t Get No”) de Jagger pinta de negro la cuestión: “No, no me van mejor, por más que tome y tome”. Los slogans de la bebida iconizante del consumo norteamericano suelen transparentar el mandato de goce, que es motor esencial de la “Desublimación represiva” (tendencia cultural del Capitalismo que Marcuse bautizó allá

casi por los mismos años en que los Stones arrancaban). Desde “Enjoy Life” (de 1923) a la sintética “Enjoy” de 2000, el mercado se vuelve actor público del imperativo interior del Superyó que repite una y otra vez “¡Gozá!”. Una insistencia que termina neutralizando la posibilidad misma del goce (ya que nunca se está a la altura de la exigencia). No obstante, en nuestro análisis de la canción “Satisfaction”, deberíamos tener en cuenta varios aspectos. Recorriendo letra, música y posición en el mercado, la moraleja de la fábula se cierra. El beat, el riff y el “grano” (el “más allá del sentido”) de la voz propios de este clásico funcionan, dentro de una búsqueda de satisfacción alternativa, como una perversión (un desvío que incluso se apropiá del goce negro con la adopción del Rhythm & Blues) de la complacencia oficializada. Lo que la letra pide, la música intenta cumplirlo. Si el nuevo joven de los ‘60 no puede satisfacerse por el repertorio vigente del mercado, el rock llega para exponer una queja a esas ofertas (que hasta entonces se encarnaban en autos, cigarrillos, jabón en polvo, chicas y demás productos que los Who parodiarían en 1967) pero también para terminar incluyendo un nuevo bien de cambio. O mantener despierta la histeria (I Can’t Get No) ejercitando un pataleo impotente, como el tartamudeo generacional que The Who hizo explotar en “My Generation” (And I try, and I try, and I try). O adaptarse al círculo vicioso de la “desublimación represiva” convirtiendo cada nuevo placer en una nueva mercancía. Entre esos dos extremos se balancea la fuerza contracultural del rock.

(2001)

En su ensayo “Fines del verano contracultural” (‘99), el alemán Diedrich Diederichsen invita a Charles Manson y Theodor Adorno a una misma mesa para que lo ayuden a demostrar que “la contracultura fue desde el principio un

concepto intracapitalista que a pesar de esto podía producir ocasionalmente efectos anticapitalistas". Como nos quedó claro en la Argentina –un excepcional laboratorio de “praxis contracultural” en los ‘70, es decir, cuando el proyecto ya había fracasado como un sueño que se termina en los EE. UU.–, la finalidad del Hippismo era “cambiar el mundo sin tomar el poder”. ¿Qué otra cosa quiere decir que la revista Expreso Imaginario haya durado el mismo período de tiempo que la Dictadura militar? Aquí quedó demostrado que las prácticas contraculturales sólo pueden funcionar en niveles sub-culturales: a escala de individuos o de comunidades. Pero que no tenían para ofrecer un programa general de gobierno. El hecho de que las ideas y las prácticas de la izquierda estuvieran censuradas (“aniquiladas”) por el Proceso abrió un campo para que la juventud abrazara valores hippies tardíamente. Lo cual no debe confundirse con el facilismo de acusar al movimiento de “rock nacional” de complicidad: quienes éramos adolescentes durante la Dictadura sabíamos que siendo “rockeros” todavía podíamos rebelarnos contra nuestros padres. “Que el sueño se acabó ya te dijeron/ pero no, que todos los sueñitos, no”, cantaba el Indio Solari en “Pura Suerte”, reflejando la sensación de que si allá el Gran Movimiento Hippie con sus valores y utopías había terminado, aquí aún podíamos intentar reactivarlos, al menos en un diminutivo sudaca. La historia de la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota es la de una fe, “inclaudicable” e “inrockuptible”, en una forma de vida y una ética “antiestablishment” que parecían superadas en los plásticos, realistas, comerciales y más pop ‘80s. Pero, ¿de qué modo la Contracultura logra proveer valores emancipatorios sin repetir los de la izquierda, y, para más, hacerlo desde adentro del Capitalismo sin claudicar en un conformismo de derecha? ¿Cuál es esa tercera posición que el Rock terminaría haciendo suya? Parte de la respuesta todavía se lee en “El nacimiento de una contracultura” (1968). El universitario treintañero Theodore Roszak publicó

este libro cuando todavía no se sospechaban todas las consecuencias que acarrearía el Mayo Francés. “¿Estarían dispuestos los obreros de Renault a considerar el cierre de su fábrica teniendo en cuenta, por ejemplo, que los automóviles y el tráfico abrasan y marchitan nuestras vidas en lugar de enriquecerlas?”, se pregunta Roszak enfocando al enemigo en forma de una “Tecnocracia” (“...forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa”) que, en tiempos de la guerra fría, resultaba tan capitalista como soviética. “Máquina”, “Sistema”, “Sociedad”: estas son algunas de las abstracciones donde resuena la palabra “Tecnocracia” con las cuales pronto el rock traduciría difusamente la oprimente sumatoria de Estado y Mercado.

Para Roszak, el hippismo representaba el momento “expresivo” y “bohemio” (relacionado con “el estilo de vida”) de la revolución por hacerse, así como la Nueva Izquierda estaba del lado “activo” (por entonces, se producían las legendarias discusiones sobre cómo debía ser la “revolución” entre John Lennon y John Hoyland en la revista marxista Black Dwarf). Esta idea del hippismo como un laboratorio en presente -que ensaya nuevas formas de vivir a nivel subcultural- de la vida post-revolucionaria del futuro fue destilada sociológicamente por el gramsciano Stuart Hall (1969). Si superáramos el aspecto exterior y estilístico del movimiento (pelo largo, ropa suelta, cuerpo “al natural”), quizá podríamos proyectar a éste como una concreción sociohistórica -relacionada con el “Baby Boom” de posguerra en los EE. UU.- de una larga cadena de intentos (finalmente insuficientes) por dirigir la vida desde lo estético. A saber: sectas órficas en la antigüedad, místicas en el medioevo, el romanticismo, las vanguardias de principio de siglo (especialmente el surrealismo en la interpretación de Walter Benjamin en 1929), los Beatniks y el Situacionismo. En nuestra panorámica podríamos reescribir la historia que el crítico Greil Marcus trazó en su

Lipstick Traces ('89) llegando aún más atrás en la cultura occidental, definiendo, al mismo tiempo, al Punk como una corrección del Hippismo hecha desde la vereda nihilista, cuyos valores se habían corrompido mediando los '70 (me animaría a más: ¿y si también el movimiento Squat post-Punk es una vuelta de tuerca, en otro contexto, al ideal de las comunidades que mantenían los Hippies?). En 1978, cuando Johnny Rotten lanzó aquello de “¿Nunca tuvieron la sensación de que los engañaron? Buenas noches” en el último concierto de los Sex Pistols, el Punk se había topado con los mismos límites éticos que el Hippismo unos años atrás. Sí, Adorno tenía razón: no había posibilidad de una vida auténtica en lo falso. Será el asesino de Lennon, Mark D. Chapman, quien le ponga “el último clavo al ataúd de los '60”. Mató a su ídolo porque no vivía según los valores que promovían sus canciones. El asesinato de Lennon es el “pasaje al acto” que el Punk no se atrevió a cometer, más preocupado como estaba por multiplicar actitudes mediáticas de “épater le bourgeois” que en un cambio radical. Acaso el engaño de Sex Pistols comenzó temprano, cuando “Never Mind the Bollocks” fue editado por el sello multinacional EMI, conteniendo incluso una canción que se burlaba de él. Es decir, como Diederichsen escribe al pasar en el ensayo citado, el rock nunca deja de tematizar su “anticomercialismo”, por eso consigue que el mercado pueda volver a vender un discurso en su contra. Hoy basta escuchar la ingeniosa intro de “Entren los que quieran” (2010), del dúo boricua Calle 13, como prueba. La transgresión es rápidamente cooptada mientras quede en estado de contenido. De ahí que los pasajes al acto y los acting outs (el suicidio de Kurt Cobain acompañado de su última carta, por ejemplo) resulten finalmente la única salida a tal callejón sin salida, cuando tácticas como el cinismo (la posición que en Argentina tomó Babasónicos desde Jessico: “Sabemos que hoy el rock se usa como publicidad y propaganda, pero nos gusta”) y la abstención

(el “Preferiría no hacerlo” de los músicos que militan en el “under” o el silencio de hacer música y punto) ya no resultan efectivas.

(1995-2008-2010)

El manifiesto “Satisfaction” pone en escena el paso de la histeria a la perversión que funda la Cultura Rock. Es decir, el desvío que va de la reapertura del deseo (cuyo fin es escapar del mandato de gozar del Mercado y las satisfacciones que promueve) a la voluntad de goce (la búsqueda de “placeres desconocidos” a toda costa, a todo coste). Esta alternancia entre el enfrentamiento histérico a las pautas de goce impuestas (Contracultura) y la recreación perversa (Subcultura) es la que motoriza el rock. Por un lado, esa histeria contracultural implica una apertura hacia la utopía (existe una forma mejor de ser feliz) y, por otro lado, una demanda desarticulada y desarticuladora (“No sé lo que quiero, pero lo quiero ya”), que tiene que ver con el pedido de lo imposible del Situacionismo, como Reynolds y Paul Oldfield pensaban en 1988. Se trata de una queja no constructiva, de una protesta improductiva, un gasto, una expresión de deseos. Se trata de hacer ruido. Un pataleo, un tartamudeo, una conversión, un grito.

Es vano buscar en el rock un plan articulado, un programa revolucionario, para cambiar esta sociedad por otra. Aquí se produce una gran diferencia con los revolucionarios izquierdistas del ‘68 que Lacan trató de histéricos demandando un amo (que, al final, tuvieron). La del rock es la “desarticulación permanente”: la “expresión de deseos” que queda como resto de las estructuraciones sociales y culturales. En tanto que la perversión subcultural intenta no sólo “resistir a través de los rituales” (como lo dejó claro la sociología inglesa post-Stuart Hall que estudió mods, rockers, punks y demás), sino también subvertir el reparto

de lo gozable, el repertorio de lo decible sobre esos goces y lo deseable en los placeres, tal como lo(s) ordena la cultura oficial. Aquí entran a tallar los ingredientes “Sexo” y “Drogas” de la tríada que incluye al Rock and roll. Es decir, el rock es una zona donde experimentar con el cuerpo y la cabeza. Bailar drogado es lo más: el rock es una cultura centrífuga y centrípeta que gira alrededor de una música que presenta y re-presenta “estados alterados”. “Are You Experienced?”, preguntaba Jimi Hendrix desde su debut en 1967 recordando que esto de pertenecer al rock era cosa de iniciados solamente. La democratización del “desarreglo de los sentidos” que llegó con la psicodelia sufrió sus modificaciones dependiendo de los químicos que se fueran probando (quién puede negar la importancia de las anfetaminas para el punk; el éxtasis para el House y así sucesivamente). Experiencias-límites, las del rock pueden estancarse en la a-dicción o resolverse en la muerte. No siempre la expansión positiva (hippismo) o la cerrazón negativa (punk) de la mente se atesoran como experiencia y ya (digamos, pasan de ser vivencias intensas a ser un aprendizaje que dejó un viaje a otras realidades, entiéndase esto en el sentido más castanediano). La muerte en vida o directamente el suicidio forman parte del peligroso catálogo de posibilidades.

El rock no busca ratificar la moderación que pide el principio del placer: quiere ir más allá, donde el goce -con el acento más batailleano que lacaniano del caso- lo lleve. Por eso, está condenado a reponer prohibiciones implícitas en la Sociedad de la Permisividad y jugar(se) a transgredirlas.

Pero, al mismo tiempo, es una experiencia de los límites: al tratarse de una Cultura que se concreta y se documenta en obras de arte (música), el experimento perceptivo está obligado a “tomar forma”, a re-presentarse. ¿Cómo representar un trip?, se preguntaba la Psicodelia. De este modo, el rock atraviesa las mismas vicisitudes formales que la Estética de lo Sublime.

(2001-2005-2009)

A mediados de 2009, la radio Rock & Pop promocionó su flamante *site* con unos avisos que llevaban un *slogan* rimado: “El rock como lo conocés también en Internet”. Lo más paradójico era que lo acompañaban fotos donde se exhibían situaciones que forman parte de lo más físico y colectivo del ritual rockero que se improvisa en un show: el pogo, el mosh, el vitoreo masivo. Una de las fotos es realmente impresionante y significativa: una chica aplasta su mejilla contra el sobaco de otro fan en cueros: su expresión es de olor y dolor. El *punctum* se focaliza en el sobaco humedecido del chico, donde se superpone la frase “.com”.

Pero, a ver, ¿cómo podía venderse un *site* ofreciendo lo que éste nunca tendrá? O sea: todo lo que se pierde inevitablemente en la virtualidad de la red. O sea: el plus-de-goce del rock.

Eso que vemos es una escena de “masaquismo”: goce del cuerpo contra cuerpo en masa, que habilitan los rockeros de abajo (del escenario) para sentir, vivir, “incorporar” más intensamente la música de arriba. Si un show de estadios es una puesta audiovisual que se sigue por pantallas en el mejor de los casos, el público emancipado del rock no se adecua a su papel de espectador: quiere romper distancias y encarnar mejor la vivencia musical en un pacto táctil de confianza con un igual. Una erótica del sudor, la histeria, el ruido, el coreo, la piel, el aliento, el grito, el golpe, el humo, las luces y la carne que puede verse obscena desde afuera, claro, si se la compara con el rito civilizado de un concierto clásico. Pero en el rock no se escucha música nomás. Se la experimenta.

(2009)

A medida que se sucedieron las generaciones, de los '60 para acá, el rock fue adaptándose más y más a la cultura hegemónica. Si en algún momento, había servido para promover cierta brecha generacional, finalmente terminó uniendo a padres e hijos en un mismo concierto de los Rolling Stones. De la Contracultura parricida al paternalismo del control, el paso del tiempo abandonó a los rockeros de abajo del escenario quienes trataron de armar y mantener una familia como pudieron, traicionando valores que quedaron como creencias de juventud. Mientras que, paralelamente, muchos de los que siguieron arriba del escenario crecieron en la escala social hasta formar parte de una Aristocracia Pop inédita. Los maduros no siguieron a sus ídolos sólo por nostalgia de una juventud perdida, sino también por envidia ante un goce del que se sienten excluidos. Así, el rock se disfruta como un ejercicio de interpasividad: vivir como música lo que no se puede vivir en la realidad.

Por su parte, los más jóvenes buscan modelos de intensidad en esos Padres-que-saben-gozar, que son los ídolos de sus padres (más diminutivos, tan vulnerables, sobrevivientes y caretas por necesidad, ellos, finalmente víctimas de la historia). Estas familias rockeras son consumidores de música, neuróticos que sólo pueden vivir una vida intensa en forma de disco anhelando la Vida del Aristo-rocker gozador. Lo contrario del "masaquista", que quiere experimentar el rock en carne propia, no que se lo cuenten; él, que ha sido tan vilipendiado en Argentina tras la tragedia de Cromañón y antes, cuando tanto se han burlado de "Rolingas" y "Ramoneros". Sólo quienes pronuncian el aspecto transcultural del rock (el hecho de que baje saberes y productos del Arte Alto, como ser Antonin Artaud, y suba los de la Industria Cultural y el folclore, como los comics y blues, a una mesa de disecciones), puede condenar por "bárbaro" al motor

subcultural del rock (el que construye ritos, comunidades y códigos usando el cuerpo y la cabeza como zonas de experimentación, sin respetar las zonas asignadas para el “disfrute de la música” por el Mercado).

Pero el lado más “cultivado” del rock también carga “riesgos”. El consumismo de productos culturales relacionados con “lo rockero” produce una bulimia snob no exenta de accidentes. Bueno, así lo dramatiza un premiado aviso de la revista Los Inrockuptibles: vemos a un chico que, tras tumbarse, pobre, se le rompe la cabeza: de ella salen discos, libros, películas y demás mercancías “indies”. Bueno, sólo un tropezón del “Culturismo rock”...

(2008)

“Los límites los ponés vos”
(Slogan de Fibertel, 2004)

Hoy la hegemonía del rock produce angustia: porque tanta aceptación, del Estado y del mercado, asfixian.

En 2005, un cable de Télam rezaba “Carajo apuesta por un rock que ‘contradiga a la sociedad’”. Marcelo Corvalán, líder de Carajo, “reivindicó la idea de que el rock debe rebelarse contra una sociedad ‘en donde el marginado es aquél que no se droga, que respeta a las mujeres, que busca algo bueno para su vida’”. Concluía el músico: “Si antes el rock era ‘sexo, drogas y rock and roll’ ahora está muy lejos de eso, porque eso también es una moda. En la tele te muestran chicas en tanga, se habla de drogas como si nada, es algo normal y el que no lo hace, queda afuera”. El neoconservadurismo como una manera de negación del Status Quo. Inédito.

Mientras, Callejeros optó por otra forma de enfrentar la “angustia de hegemonía” que sufre el rock. En 2004, la banda del Pato Fontanet grabó una canción que se llamaba

“Prohibido”. La canción enumeraba lo que supuestamente la Sociedad prohibía, a saber: masturbación, marihuana, orgía, infidelidad, pornografía, homosexualidad, vestirse mal y sexo anal-oral entre padres. Pero, ¿quién dijo que hoy esa serie está prohibida? La sensación que deja la canción es la de una búsqueda de transgresión imposibilitada por la permisividad y la tolerancia. Como una especie de reinstalación de un enemigo superado, la letra fuerza una dialéctica con tal de que el rock no pierda la vocación de rebeldía. ¿Cómo ser rockero en la era del “fin de la disatisfacción”, como bautizó Todd McGowan al Capitalismo actual, que ya no se basa en la Prohibición sino en la Permisividad, es decir, inocula un Súper Yo del consumismo oral y el enriquecimiento anal cuyo mandato es “¡Gozá!”? Y lo malo es que nunca se logra gozar todo lo que esa voz interna nos impone.

Desesperante. ¿Qué Goce-Otro puede oponer hoy el rock a esta cultura cuyas directivas insistentes son “Relajate”, “Disfrutá”, “Divertite”? ¿Cómo hace el rock para no participar de ese pool loopeado de Re-gocijo y Complacencia?

¿Otra vez se trata de experimentar transgrediendo la moderación y la corrección? ¿Cuál sería la salida?

(2004-2010)

“En la medida en que “probar” (experiri) contiene la misma raíz que periculum (peligro), hay asimismo una asociación encubierta entre experiencia y peligro, la cual indica que la primera proviene de haber sobrevivido a los riesgos y de haber aprendido algo del encuentro con dichos peligros (Ex significa “salida de”).”

(Martin Jay, Cantos de experiencia)

“Debo reconocer que, en realidad, el rock nunca fue un lugar seguro.”
(Skay, a la revista La Mano)

En diciembre de 1992, un toallero arrojado desde la platea al escenario de River hizo que Axl Rose detuviera el recital de sus Guns. Se ve que alguno de sus fans no había entendido que lo de “appetite for destruction” era tan sólo una metáfora. Se había tomado el rock al pie de la letra: era un “rockero a reglamento” que creía en una catarsis terminal, en una descarga definitiva de violencia. Pero el Aristo-rock sólo soporta la violencia como contenido, como contención. No como Real.

30 de diciembre de 2004. En el caso de Callejeros en Cromañón, no fue un toallero sino una bengala lo que desgarró la moderada “concertación” que se le exige al rito rockero desde la Media (la clase, y sus medios). La izquierda bienpensante y los conservadores de siempre coincidieron en una total ignorancia sobre el nivel de riesgo al que puede someterse una experiencia extrema de rock (más aún en un país del Tercer Mundo como el nuestro, en una “República Cromañón”). Ese Plus-de-goce (que puede encenderse con una pagana piromanía) no respeta el Principio del Placer y puede acercarse al dolor de un momento a otro, sin querer o queriendo. Sobre ese goce no habló ni escribió nadie en los medios: está interdicto. Y por eso es aún más secretamente deseado. Tanto, que hasta una empresa publicitaria se anima a atribuírselo a un producto de Internet que nunca podrá ofrecerlo.

(2010)

¹ Montaje especial para *Estéticas de la dispersión*.

Puedo ser cualquier tipo de oso

Rafael Cippolini

A Verónica Gómez

Quería empezar con un apotegma clásico, de esos que hicieron historia, de alguien que hizo historia, lamentablemente. Es de Henry Kissinger y dice: “*los paranoicos también tienen enemigos*”.¹ Esto en relación a una letra de canción que leí, en realidad que escuché y transcribí, hace unos días, de un grupo que escuché hace veinte años. Una letra que me agrada entender como una fábula. Una de esas letras sencillas, falsamente ingenuas, hasta casi idiotas, y que dicen justo lo que dicen. Se llama “*Puedo ser una rana*”. Es de los Flaming Lips, de su último disco titulado *Embryonic*. Ahí están viendo una imagen... hay una chica... tiene un gesto, ¿no?, un gesto de sorpresa. Es la tapa del álbum. Ustedes se acuerdan de que el gesto de pánico -este es más un gesto de sorpresa que de pánico- es el que se imprimía en la cara de un transeúnte cualquiera cuando se encontraba con el dios Pan, cuando esta suerte de siniestro fauno ejecutaba su flautín, ¿no? Pero este chico está sorprendido más que aterrado. Ese es el video de la canción de la cual voy a leer la letra:

Puedo ser una rana

Ella dice puedo ser una rana, puedo ser un murciélago

Puedo ser un oso, o puedo ser un gato
Ella dice puedo ser un león, puedo ser un monstruo
Puedo ser un indio maravilloso, y puedo ser un
helicóptero.
Ella dice puedo ser un lobo, puedo ser un pinzón
Puedo ser un yaguaro, o una langosta en el puente
Ella dice puedo ser un mono, puedo ser un tigre
Puedo ser un tornado volteando tus cables
Pues parece que ella puede ser lo que sea
Cualquier tipo de criatura que quiera ser
Parece que ella puede ser lo que sea
Cualquier tipo de rana
Cualquier tipo de oso
Cualquier tipo de mono
Todo lo que ella quiera ser.

Apenas tenemos bocetos, borradores, borrones, tentativas de una historia cultural de la ficción, del término ficción. De la ficción que no debemos confundir con la mimesis platónica ni es tampoco la catarsis aristotélica. De todos modos es una idea antiquísima pero aplicada de un modo diferente. ¿Pero cuándo empezamos a hablar de ficción?. ¿Por qué? ¿Qué es lo que tuvo que producirse para que comenzáramos a utilizar ese término?

En su *Tratado de las pasiones del alma*, publicado un año antes de morir (murió dentro de un horno... era friolento... a los 59 años, en 1649), Descartes nos propone un slogan maravilloso que es “*larvatus prodeo*” al que traducimos como “*avanzo enmascarado*”. Un ademán que implica señalar la máscara que llevamos puesta. Tener autoconciencia de esa máscara en un tipo de ritualidad diferente. Este escrito, el *Tratado de las pasiones*, viene a señalar una diferencia que sería clave poco más de un siglo después. La ficción, tenemos que entender, funda el pensamiento moderno. Descartes, que fue también un sueño

de Juan Domingo Perón, que reinventó su personalidad en un tropo. Descartes, ustedes saben, se llamaba realmente el René Du Perron Descartes. Nuestro histórico presidente construyó entonces una máscara en esta cita, firmando como Descartes sus escritos políticos. Más allá de su personalismo, de los estilos personales de la política, un Estado es también, y por sobre todo, las ficciones que genera. No deberíamos olvidar que el mismo término persona, en su etimología, significa máscara. Y la máscara señala una función en el universo. Para los antiguos, así como para los miembros del grupo Kiss, detrás de la máscara, siempre existió otra máscara. Lo cierto es que el triunfo del concepto de ficción vino a alterar esta situación. Alexander Baumgarten, seguidor de Leibniz, compuso entre 1750 y 1758 su inacabado volumen: *Estética*. Solidificó un término para señalar una materia que un napolitano llamado Giambattista Vico había desarrollado magistralmente un cuarto de siglo antes en su *Scienza nuova*. Estética, en singular. Deduzco de lo enunciado por Franco Ingrassia, así también de las ponencias de Longoni, Tabarovsky, Schanton y Raimondi, la existencia de dos dimensiones, o mejor, dos campos de fuerza, o mejor aún, dos enormes semánticas: el Estado, y el Mercado. Y que un enjambre de estéticas, en plural, se muda del primero hacia el segundo, o más exactamente, revolotea de uno a otro, para entender lo que comenzamos a exhibir como un conjunto de síntomas contemporáneos. En sus planteos, las estéticas -en plural- se presentan al modo de presencias más o menos dóciles que vienen a inscribirse en las dos lógicas anteriores. Lo cierto es que no coincido del todo con esta apreciación al punto que me gustaría que por un momento invirtiéramos los términos. Que pensemos al Estado como una estética entre otras, así también como al mercado. Una idea que no es para nada inocente si pensamos en Goebbels como productor de estéticas. No sólo los régímenes totalitarios, decía, se definieron en una estética. La desconfianza de Adorno en

eso que llamó la cultura de masas no es otra cosa. Todas las utopías (*U-topos*, el lugar que no está ahí) son estéticas. En 1516 Sir Thomas More (o Santo Tomás Moro, que como ustedes saben es un personaje que fue víctima de los Tudor) dio el puntapié inicial a toda una tradición: lo que llamamos Utopía reconoce como cuna una narración. *Del socialismo utópico al socialismo científico*, un libro de 1880 de Engels, puso en escena el concepto de socialismo utópico a partir del cual se pasó revista al pensamiento de Owen, Saint-Simon, Fourier, Cabet, etc. Ni más ni menos, lo que hace Engels es criticar un estado de ficción porque claramente dos especies de ficciones estéticas estaban en guerra. ¿Acaso podemos pensar el devenir del estado Soviético por fuera de una guerra de estéticas entre los constructivistas y el realismo socialista? La estética, es sabido, se desprende en tanto disciplina de la filosofía y ausulta lo bello, interroga lo bello, irrumpiendo como parte del cambio del horizonte epistemológico de las artes. Esto sucedió a fines del siglo XVIII con la emergencia de instituciones tales como el museo, la historia del arte, la crítica del arte y, sobre todo, con la introducción en ese horizonte epistemológico de un novísimo sujeto presentado entonces como la gran novedad: el espectador laico de arte. Hasta principios del siglo XIX no existían los espectadores laicos de arte.

Pensar al mercado como una estética, es evidente, resulta una perversión. Pero este es precisamente el cambio. Un cambio de consumo. Schanton comentaba y describía en la edición anterior de este ciclo el fin de la contemplación estética a favor del pogo, lo que denomina con el término de *masaquismo*, esto es: el hacer masa (humana) en un estadio. Se trata, en definitiva, de reinventar una vez más la experiencia. El que estamos viendo en este momento en la foto es Tomás Maldonado, que pensó, y mucho, este tema del mercado como una estética y sus modificaciones en las maneras de pensar la identidad. ¿Para qué reinventarnos? ¿Para qué intentar sacudir nuestros límites una y otra vez?

¿Adónde comenzamos, en quién terminamos? Necesito volver a revisar algunos textos. Tomás Maldonado en “Plasticidad individual y turbulencia sistémica” nos dice:

Dos factores han contribuido a poner dramáticamente al descubierto lo que se sabía desde hace tiempo: en el mundo moderno la identidad de las personas está sometida, y lo estará cada vez más, a los mudables condicionamientos y restricciones del mercado de trabajo. Porque en nuestra sociedad, lo queramos o no, el mercado de trabajo tiende a configurarse como un verdadero mercado de identidades. En esto, es preciso admitirlo, Marx no se equivocó. Con seguridad, su idea, para decirlo en pocas palabras, de que detrás de la mercantilización de las cosas está siempre la mercantilización de los seres humanos, la idea, en suma, de la “reificación”, parece tener una confirmación definitiva. Frente a esta perspectiva, la naturaleza heterogénea y articulada, “fragmentada”, de nuestras identidades ya no debería ser vista como una debilidad, sino como un recurso que nos permitiría enfrentarnos, para evitar lo peor, con las amenazas implícitas de una situación en la que se obligará a cada nación a reconsiderar el rol de las personas en el proceso social. Por supuesto, esta reconfiguración en el seno del mercado de identidades no es ajena a la mutación de la idea de novedad, que continúa fortalecida como siempre. En el mundo moderno, la novedad (*el novus*, la innovación) era un bien en sí, un agente de progreso ahí donde el progreso implicaba a lo inédito, lo antes no conocido. En nuestro mundo, en cambio, la novedad implica otro uso, otra política de empleo. De ahí que el mercado no se componga de identidades nuevas sino reconformadas. Y nuestra singularidad no radicará tanto en nuestra última manifestación sino en la elección del proceso que elijamos para reinventarnos².

Maldonado creía adivinar, analizando las tecnologías digitales y, en especial, el chat, el citado peligro de un baile de máscaras. ¿Acaso no nos estamos transformando todos en esquizonautas? Sí, en avatares. Conté en otras oportunidades -y creo que en este mismo sitio también- cómo a uno de mis avatares en Second Life, en este lugar que vemos en la imagen proyectada y que en verdad es una simulación de la ciudad de Rotterdam -una Rotterdam imaginada porque no se trata de la Rotterdam real-, se le apareció el minotauro que ustedes ven en la foto. Me puse a conversar con él y resulta que era una escribana sexagenaria de Gijón que todas las noches, al cerrar su oficina, se convertía en minotauro. Me pareció increíble esa situación esquizofrénica, más interesante que todo el arte que había visto en Second Life. Lo cierto es que congeniamos y me invitó a un sitio más perturbador e interesante. Me llevó a un portal, uno de esos lugares a los que no acceden los usuarios habituales de Second Life y a partir de ese portal fuimos a una isla de orgías de minotauros, lo cual me pareció todavía más sorprendente. Esa situación de pasar a otro plano, esa situación... ¡Y ustedes no saben lo que eran esos minotauros, eran inolvidables! Las identidades son, o pueden ser en nuestra epistemología, un epifenómeno de estética. Lo estético ya no contemplativo, ni estático, sino como una producción

continua, dinámica. No pude dejar de pensar en ese momento en el texto de Deleuze y Guattari -en realidad sospecho que más de Guattari- que dice así:

...el mercado no tiene raíces. Hagan rizomas, y no raíz. No planten jamás, no siembren, perforen, no sean uno ni múltiples, sino multiplicidades, hagan la línea, no el punto, la velocidad transforma el punto en línea, sean rápidos, incluso sin moverse. Línea de suerte, línea de cadera, línea de fuga, no construyan un general en ustedes, hagan mapas y no fotos ni dibujos, sean la Pantera Rosa, y que sus amores sean como los de la avispa y la orquídea, el gato y el babuino.³

Días atrás estuve leyendo y viendo un video de este señor que está en la imagen que vemos y se llama Terence McKenna. Él se refiere a la cultura como un sistema operativo. Dice que en realidad el mundo en que vivimos, mejor dicho, las culturas en las que vivimos, son nada más que sistemas operativos en cierta medida intercambiables. Uno se pregunta entonces, y con un serio rigor antropológico, de qué tipo de culturas estamos hablando. Terence McKenna es un gran consumidor de hongos. La imagen lo dice. Y prosigue precisamente esa situación de búsqueda que hace más de medio siglo consumía la atención de Jean Dubuffet.⁴ Pensemos en el Arte Bruto como en una invitación para escaparse de ciertas lecciones de una cultura que vivimos como estereotipada. Limpiar una cultura con otra, ver qué hay detrás. Ya no la cultura como una sucesión de slogans, sino como lo que queda: el maravilloso residuo de lo que queda y que es lo que buscamos. Otro concepto antiquísimo, primo hermano de la ficción, que se reinventó con la explosión cultura web y con las economías digitales software, es la virtualidad. La virtualidad fue durante siglos el basurero de lo real. Ellemire Zolla, un escritor italiano de las décadas del '50 y '60, hablaba del *fantasticare* en términos de la imaginación viciosa.⁵ Zolla estaba en contra de esa imaginación residual del obrero fordista que pasa horas frente a la máquina y tiene la cabeza perdida, según sus palabras, en todo tipo de perversiones. Sin embargo hoy la virtualidad es parte central de toda economía, lo mismo que el trash: admitimos también que no podemos vivir sin basura. Lo virtual hace

visible esa basura, es parte de las culturas anfibias en las que vivimos. Existe una anécdota muy graciosa en relación con William Gibson, autor de *Neuromante* y creador de la palabra ciberespacio. Él decía: “si en el año 77 yo le hubiera dicho a mi editor ‘tengo una idea fabulosa para una novela, tiene tres ejes: el primero es que hay unos terroristas islámicos que desvían un avión y lo estrellan contra las torres gemelas, el segundo es que hay una enfermedad de transmisión sexual que ataca primero a los homosexuales y hace estragos en África, y el tercero es que hay un calentamiento global...’ ahí me hubiera parado en seco y me hubiera dicho ‘mire, para una novela de ciencia ficción, uno de los ejes está bien, pero los tres juntos son inverosímiles’”.⁶ Si cuando nosotros leímos *Neuromante*, a mediados de los ‘80, alguien nos hubiera dicho que en una ciudad como Rosario íbamos a encontrar sitios reconocidos con el nombre de *Cybers* donde iría la gente a navegar por la web, hubiéramos actuado un poco como ese editor en cuestión. William Gibson dijo “el futuro ya está aquí, salvo que distribuido de una manera bastante rara”. Y esa rareza es la que nos ocupa en estas temáticas que estamos revisando. Pero por sobre todo, acota Gibson, nuestros nietos no van a entender nuestra lógica de separar lo analógico de lo digital, por qué nosotros hacemos semejante cosa. Razón por la cual, decía, nosotros denominamos anfibiedad, o estéticas de la anfibiedad, a esos grados de articulación y desarticulación que existen entre una situación que es virtual y otra que no es virtual. Creo que esas articulaciones y desarticulaciones no son para nada inocentes, todo lo contrario.

Esa imagen que estamos viendo es de un libro que amé desde chico, de Maurice Sendak, editado originalmente en 1963, que se llama *Donde viven los monstruos*. En realidad de este modo fue traducido al español, el título en inglés sería algo así como “De donde son las cosas salvajes”. Es la historia de un chico que se llama Max. Max en un momento

abandona su dormitorio y aparece en un lugar y este lugar es el hogar de los monstruos. Uno empieza a pensar por qué desde siempre desconfiamos de nuestros sentidos, por qué siempre nuestros sentidos nos resultaron insuficientes, y qué hacemos con esa insuficiencia, cómo calmamos esa ansiedad.

Esta imagen, la última, es de Ovidio, poeta contemporáneo de Cristo -nació en el año 43 a.C.- que precisamente escribió fábulas como la de la canción de Flaming Lips.

Quería cerrar con una lectura de un libro de René Schérer y Guy Hocquenghem del año 1978, del *Álbum sistemático de la infancia*. Dice así:

El niño está hecho para ser raptado, de eso no cabe duda. Su pequeñez, su debilidad, su hermosura invitan a ello. Nadie lo duda empezando por él mismo. En el trasfondo de los sueños infantiles centellea siempre la idea fascinante del rapto. Princesa de leyenda, dama encerrada en su torre que otea al caballero errante que ha de liberarla. Escudero presa de saltimbanquis, o de un pájaro. El niño raptado por un pájaro. La infancia se reconoce en estas figuras lejanas y juega a la vez a ser paje, caballero, princesa y pájaro. El niño es Maldoror y su joven víctima el Rey de los Alisios y los pequeños cuerpos palpitantes que su padre lleva al galope. Niños que perpetuamente esperan al Flautista de Hamelin, arrastrados por su maléfico poder. Los niños jugaban por las calles, y pasó el encantador, que con su flauta arrastró a centenares de infantes. Acompañando sin cesar tanto al adulto como al niño, en potencia, a punto de producirse, la idea del rapto quiebra la seguridad cotidiana, se desliza en el calor del hogar y puede hacerse terrible evocar la sombra de Gilles de Raís o de los compra-chicos, los compradores de niños en la Inglaterra de los Estuados, a los que Victor Hugo en *El hombre que ríe* ha consagrado páginas admirables. Idea a la vez terrible y atractiva, siempre de dos caras, sin división posible, pues el rapto para el niño es tan temido como deseado, deseado por el temor mismo que inspira, por la irrupción que implica en la presencia rutinaria, por la irrupción a la vez de lo extraño en lo extraño.⁷

Muchas gracias.

¹ La afirmación se sucede con leves variaciones en varias narraciones, en autores tan diversos como Elia Barceló o Emmanuel Carrère (pienso en su biografía de Philip K. Dick).

² Maldonado, Tomás: *Lo real y lo virtual*, Gedisa editores, Barcelona, 1994.

³ Se trata de la introducción a *Mil Mesetas* (en francés *Mille Plateaux*, 1980), uno de los libros claves de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Fue editado de forma independiente con el título de *Rizoma* por la editorial Pre-Textos, Valencia, 1997.

⁴ Dubuffet, Jean: *Cultura Asfixiante*, Ediciones De la Flor, 1970.

⁵ Zola, Emile: *Storia del Fantastico*, Ediciones Bompiani, 1973.

⁶ Entrevista publicada en la revista *Rolling Stone*, 2008.

⁷ René Schérer y Guy Hocquenghem: *Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona, Anagrama, 1978.

Territorios transitables

Lucrecia Martel

Hace ya bastante tiempo de esta conversación y hace algunos meses que Franco y Martín me expresaron su deseo de publicar esas reuniones, a lo que dije automáticamente que no. Lo que se habla tiene una fragilidad de pensamiento que sólo se subsana con la presencia de los otros. Eso no va a pasar a los que lean estas hojas ahora. Pero seguir resistiéndome es, al parecer, arruinar un proyecto del centro cultural. Así que aquí va la desgrabación de aquel día, bastante mejorada por quién desgrabó y editó lo incomprensible. Me tomé la libertad temporal de agregar unos párrafos para remendar lo dicho, con el éxito preciso que tienen los remiendos: lo roto se ve, pero también la buena voluntad de la costurera.

Uno de los estrenos de *La mujer sin cabeza* se realizó en la Tate Gallery, en Londres... Es un lugar muy lindo y moderno, una galería-museo en la que fundamentalmente se exhiben obras de arte. Antes de la proyección paseé por la galería para conocerla mejor y tuve una sensación -me imagino que bastante común para cualquiera de ustedes en una galería de arte-: la de que las cosas ya han muerto y esa intención,

ese deseo vital de compartir que hace que alguien agarre un pincel, otro una cámara y otro escriba, en las obras expuestas ha perdido todo su poder. Uno pasea por la galería y ve los cuadros y, aún tratando de hacer los mejores esfuerzos como espectador, resulta difícil darle un sentido a una cosa arrancada de todo, puesta sobre un espacio blanco bien iluminado. Es difícil relacionarse con la obra a pesar de las buenas intenciones de quien la iluminó, de quien puso el sonido en ese lugar: es difícil reencontrarse con la cosa. Después de esa experiencia fui al estreno de mi película y confirmé que eso que les pasaba a otros artistas con sus obras en la galería también me pasaba a mí. Luego de este episodio glamoroso y triste hubo una retrospectiva de mis tres películas en distintos lugares del mundo y en todos la sensación fue idéntica. Los espacios de proyección eran extraordinarios, elegantes, con un buen gusto exquisito y la conmoción (no voy a decir nada menoscabando al público que bastante ya se había interesado en ir a ver las películas) fue dada entonces por la distancia notable entre lo que yo hacía y toda esa situación: algo que consideraba en términos de la utilidad de mi trabajo estaba perdido. El año de las retrospectivas hizo que ingrese nuevamente (entre nuevos proyectos) en una profunda crisis sobre la finalidad de este trabajo. La inquietud respecto de su destino, la probabilidad de que finalmente se neutralice como un cuadro colgado en un lugar desconectado de su origen. Me había pasado algo similar en otra oportunidad. En ese entonces, no fueron los homenajes sino un fracaso amoroso que venía de otro fracaso amoroso (en rigor, una serie de fracasos amorosos) lo que me llevó a una idéntica crisis. ¿Cuál es la utilidad del amor? Era la pregunta omnipresente en los días de desilusión. En ambas oportunidades la solución para mí fue el río. En la crisis producto del fracaso amoroso me mudé cinco veces de una casa a otra y lo más estable que tuve fue ir a remar al Delta. Cuando todo está

inestable, de un modo extraño, los lugares de estabilidad son los que se mueven.

Remar en el Delta me relacionó con algo que desde el 2005 es mi preocupación y tiene que ver con los temas abordados en el presente seminario: qué es lo estable en torno a uno, qué otorga sentido a nuestras acciones. Andando por el Delta advertí que, poco a poco, ha sido cada vez más difícil el acceso a las orillas. De un modo paulatino, las orillas han sido tomadas para grandes proyectos privados que obstaculizan el acceso de la gente sin recursos. Los isleños del Tigre tienen muchas dificultades para atar sus barcas a la orilla del continente porque cada vez hay menos lugares municipales para desembarcar. A partir de mis paseos ribereños empecé a prestar cada vez más atención a la dificultad de acceso a la orilla en el Delta e investigué, pensando que iba a hacer un extraordinario documental revelador incluso para mí misma. Después de un año inútil mudándome de una casa a otra, en relación al problema tremendo de las orillas ya no sabía bien qué quería entender. Entrevisté a agrimensores y abogados respecto de los derechos sobre las orillas -quiénes tenían derecho o no, cómo se administraba ese espacio que aparentemente era de todos, etc. Fue una mujer concejal de Vicente López quien me transmitió algo verdaderamente revelador: que el fenómeno a lo largo de la costa de Capital Federal subiendo hasta el Delta se repetía en toda la ciudad: las orillas de Buenos Aires están en su mayor parte enajenadas. Los lugares de libre acceso para la gente común prácticamente no existen. Por lo tanto, la única forma de disfrutar del río en Buenos Aires es yendo a lugares privados y pagando cuotas de acceso.

La mujer me contó algo más: en el Partido de Vicente López se estableció una gran lucha por un terreno fiscal en el que quieren hacer una serie de edificios privados. Ella, al narrar el episodio, acaso me brindó la clave para resolver la

relación entre el Mercado y nuestras vidas. Me dijo: “para que un lugar del disfrute de todos deje de serlo, el primer paso es perimetralo; una vez perimetrado crecen los yuyos y se convierte en un baldío donde los vecinos, por comodidad, tiran la basura; cuando ya dos vecinos tiraron la basura muchos vecinos empiezan a hacerlo, entonces el lugar se va transformando en un basural donde alguien a quien se le murió el gato lo tira, da mal olor, los vecinos se quejan, quizás algún ladronzuelo se esconde escapando de la policía... para los vecinos el terreno se transformó en el aguantadero y, después de un par de años de semejante degradación del espacio, es muy fácil que venga una empresa privada con la solución de un extraordinario proyecto y pida el terreno para un hermoso parque en el que proyecta construir un edificio con galerías comerciales y qué se yo, pero a la vuelta va a haber un lindo parque por el que van a poder pasear los vecinos”. Frente al gato muerto y el basural mucha gente está dispuesta a apoyar la idea del centro comercial o el paseo de compras. Aquí está la génesis de la pérdida de un bien común. Para decirlo de una manera romántica, se trata de la enajenación de la belleza. Del tiempo bello. El que uno trata de evocar cuando tiene un mal día. Del que uno se acuerda cuando piensa en la buena vida. La mujer me brindó un relato de cómo se podía perder un espacio público en manos de los proyectos hijos de la concentración de capital -porque ninguno de estos proyectos inmobiliarios puede hacerse si no hay una enorme capacidad financiera.

Desde el 2005 a esta parte me he interesado cada vez más por el río y sus orillas como lugar de salvación de los conflictos amorosos y de las crisis del cine y ahora, en particular, creo que he llegado a una situación de superación: trabajo en un proyecto sobre cómo apropiarse de los territorios. Una de las grandes operaciones del Mercado -utilizo esta vez el término sin demasiada especificidad, aunque sin desconocer que opera de distintas

maneras en diversos niveles- es hacernos sentir la inutilidad de la transformación, del cambio, la distancia irreparable entre el bien pensar y la acción. Dicha ruptura, si bien desconozco cuándo se produjo, es extraordinaria en la actualidad. Quizás hubo alguna generación en este país que la haya omitido, que no haya padecido esa sensación consistente en que entre el pensamiento y la acción hay una imposibilidad. Nosotros la tenemos bastante instaurada. Y respecto de los espacios públicos, pensé de qué manera puede uno apropiarse de las cosas. Pensé cómo yo me apropiaba de los lugares cuando era chica. La casa natal es una gran respuesta. La casa de la infancia -que puede ser una casa o muchas- que recuerdo de manera dispersa, mezclada, es un espacio en el que se tejieron muchas historias. Pienso en mi abuela: con su sistema de abuela nos contaba cuentos a la hora de la siesta para que dejáramos dormir a los adultos. Los de Horacio Quiroga eran su repertorio favorito. La recuerdo contando los *Cuentos de la Selva* sin decirnos que las historias eran de Quiroga, contándolas sencillamente como si éstas hubieran sucedido en el cuarto de al lado o en el patio del fondo. Y yo crecí creyendo que el almohadón de plumas era un almohadón que teníamos y que por algún milagro no se notaba que había sido roto para sacarle el parásito. Mi casa natal es un espacio tejido de historias que ni siquiera habían sucedido, que alguien había hilado, haciendo una sutura a través de la ficción entre ciertos acontecimientos y el espacio que nos rodeaba. En la operación de mi abuela -que por supuesto ella no tenía conciencia de hacer porque desde su sistema de abuela la idea era simplemente inmovilizarnos para que no molestáramos- se encuentra la clave de aquello que la concejala de Vicente López contaba. Para que un espacio sea enajenado tiene que dejar de pertenecernos y una forma de adjudicación de las cosas es la ficción. Desde esta perspectiva, la ficción tiene la capacidad de relacionar a uno

con un territorio organizándolo narrativamente. Esta idea me ha devuelto la esperanza en la narrativa audiovisual.

Cuando acepté hacer una adaptación de *El Eternauta*, que finalmente naufragó, uno de los motivos era justamente que la historieta sucedía en la transformación del espacio de la ciudad. Una ciudad puede definirse de muchas maneras de acuerdo a sus usos, sus infraestructuras, sus recorridos. Es una trama gestada, en el caso de Buenos Aires, durante casi quinientos años. Pero una ciudad destruida, invadida, es otra cosa. No es la negación de lo anterior, sino la transformación de la ciudad en otra cosa. Esa otra cosa, en el caso de la adaptación, era fundamental definirla. Me apartaba un poco de la idea de resistencia, porque resiste quién estaba conforme. Pero el que no, no pelea por volver a lo que fue destruido, pelea por otra cosa. Eso contradecía un poco el planteo de la historieta donde todos se unían para resistir la invasión. En la versión que escribí, algunos no se resistían a la destrucción sino que encontraban fascinante ese mundo, donde la ciudad toda les pertenecía. Una ciudad destruida es algo horrible, sobre todo para los que tienen algo. Pero ¿si uno no tiene nada? Toda la ciudad se vuelve un espacio propio. Si quiero paso una noche en el faro del Edificio Barolo.

Frente a una maquinaria que fomenta la impotencia resulta ciertamente poderosa la idea de la ficción como un operador para la apropiación de territorios. Cuando se estrena una película en un centro comercial de trece salas, por más que ésta tenga un buen promedio de espectadores, a la semana siguiente la tienen que sacar porque entra otra película perteneciente a la misma casa productora que es dueña de Showcase o Cinemark. La sensación ante estos avatares es de impotencia. Les voy a contar una cosa absolutamente increíble de cuando estrené *La ciénaga*. La productora me pidió que fuera al cine de barrio y le diga al encargado que por favor ponga el banner de mi película más adelante porque estaba muy atrás y no se veía. El señor me

respondió que no podía hacer eso. Le pregunté con quién tenía que hablar entonces y el señor me aclaró que él ahí no tenía acceso a llamadas internacionales. Le expliqué que se trataba simplemente de adelantar un afiche en un cine de Caballito y dijo: "sí, pero todo se maneja con el gerente de la Paramount que está en Australia". Fíjense: un afiche de una película minúscula en un barrio minúsculo -si lo vemos en el Google Earth- tenía que ser movido por una voz que llegaría desde Australia. Entonces, la sensación es de impotencia.

Todo este cuento que les hago del territorio y la ficción es porque me parece que frente a la fuerza omnipresente y omnípotente del Mercado y conceptos tan instalados como el de globalización -que es en verdad muy poco percibible emocionalmente en nuestras vidas- está el territorio, lo continuo, la geografía que nos rodea, incluso la lengua que nos rodea y que convierte a esa geografía en un cuento que podemos contarnos, sobre el que podemos inventar cosas y que en definitiva nos apropiamos.

Lo propio del Mercado es, y cada vez más, el no-territorio. Por ejemplo, ¿cómo se hace para tirar una tremenda cantidad de árboles que uno apreció desde la infancia para plantar en su lugar el monocultivo que sea? Hectáreas, hectáreas, hectáreas. Eso resulta posible por dos razones: o lo produce la codicia, o porque el que lleva a cabo la acción destructora no pertenece a ese lugar. Los pools de siembra tienen la posibilidad de operar de manera devastadora sobre Córdoba, Formosa, Salta y otras provincias porque justamente esos territorios les son completamente ajenos. El no-territorio es lo propio del Mercado. El territorio, la orilla, el espacio por donde transitamos y donde nos encontramos es lo antimercado. El lugar de salvación de los avatares profesionales y amorosos para mí estuvo vinculado con las sutiles maniobras de apropiación. Me salvó pensar una recuperación y saber que hay una batalla posible a través de la ficción porque la ficción nos vuelve dueños de los espacios. Es mucho más fácil arruinar un río en el que no se

baña nadie que arruinar uno en el que se baña mucha gente. La experiencia de Gualeguaychú me parece remarcable en ese sentido: nadie se levanta y se instala a las seis de la mañana y permanece hasta las seis de la tarde cortando un puente si no ha disfrutado alguna vez del lugar que quiere preservar mediante su protesta.

En el año 1967 parece que dejó de existir la oficina de urbanismo en la ciudad de Buenos Aires. Me lo dijo un arquitecto que tenía un proyecto muy original sobre cómo limpiar el Riachuelo. Aclaro: a mí los problemas ecológicos no me importan en tanto no sean un problemas de personas. Lo señalo porque a veces parece que se defiende el lapacho y la verdad que no. Si se termina el lapacho y vive un montón de gente, prefiero esto último. En este caso, el grupo de arquitectos tenía una idea genial. No sé si saben que el Riachuelo es el segundo río más contaminado del mundo y atraviesa varios partidos de Buenos Aires hasta desembocar en el Río de la Plata. Es de color negro, con un olor inmundo que un poco nos produce melancolía y en el que alguna gente todavía se baña. Este río sumamente contaminado, que alguna vez María Julia Alzogaray afirmó que iba a limpiar, es casi imposible de sanear: creo que hacen falta tantos millones de dólares y tantos años que vamos a tener que acostumbrarnos a su negrura. El arquitecto decía: una forma de limpiar el Riachuelo es hacer puentes. ¿Cómo opera esto científicamente? El Riachuelo es un límite entre territorios: divide dos partidos. No es ni de unos ni de otros. Como no se puede cruzar, las orillas no tienen intercambio. Todo lo que pase ahí -tirar cadáveres o personas vivas- es posible porque es tierra de nadie. Si se hicieran puentes el Riachuelo pasaría a integrarse como parte de la ciudad. Tarde o temprano los que viven allí y transiten los puentes se apropiarían del espacio. (El Riachuelo se cruza por tres puentes en auto de modo que uno tiene un contacto efímero con el río y la poca gente que lo cruza a pie proviene de barrios en los que la capacidad de

acción que les dejan los avatares de la vida es muy poca). La idea de que el territorio se recupera mediante el disfrute y las narraciones me parece un enorme poder contra toda esta locura globalizadora. Los territorios plausibles de ser apropiados por la imaginación representan la debilidad del imponente Mercado y el proyecto de apropiación imaginaria tiene la particularidad, según una lógica económica, de costo cero, ya que la gran herramienta es el relato.

(En Rosario debe haber ejemplos: lugares que dejaron de ser lugares cuando dejaron de ser transitados por la gente. Los lugares se van degradando y se van transformando en algo que tiene que venir a salvar una empresa privada.)

En 2001 estaba en París. Vi los cacerolazos por Internet y los noticieros. En las semanas que duró el episodio la gente había tomado la calle en Buenos Aires. Era notable que el límite entre lo público y lo privado se había quebrado. No solamente porque había gente que consideraba que podía apropiarse de las mercancías -víveres- porque había sido separado de ellas de manera ilegítima: también estaban los que sentían que podían pasar las puertas de vidrios de los bancos e incluso forzar las cajas de seguridad porque habían sido privados de sus ahorros, de su dinero. Visto desde afuera, en las filmaciones era evidente la ruptura del espacio. El espacio público y el privado ya no estaban definidos en la ciudad y la gente entraba y salía de los edificios con una fluidez inusual: algo se había roto. Duró muy poco. Pronto los grandes templos del Mercado -los bancos- que habían sido allanados volvían a levantar sus vidrios y reponían sus imágenes de seriedad y sus hombres dándoles la mano a otros en señal de confianza y etc.

No recuerdo bien cuándo fue esta conversación en Rosario, creo que en el 2009. Ese año, en Octubre, precisamente el 12 de Octubre fue asesinado Javier Chocobar en El Chorro, un lugar cerca del pueblo de Trancas en Tucumán. Este hombre pertenecía a la Comunidad Diaguita de los Chuschagasta. En un enfrentamiento con un

hombre que tenía títulos sobre una tierra que la comunidad reclamaba, fue asesinado de un disparo. La nación diaguita, hasta donde sé, está marcada por el desplazamiento en un vasto territorio. El despojo de ser desplazados para trabajos en grandes fincas, y de paso para liberar territorios. Cuestión que la nación diaguita hoy está dispersa por distintos lugares de Salta y Tucumán. Demetrio Balderrama, cacique de esa comunidad, me contó que primero eran familias que se percibían a sí mismas asentadas en territorios que habían sido ocupados por indios, de los que quedaban morteros y pircas dispersas por el campo. El padre de Demetrio le decía “eso es de los indios”. Demetrio nunca relacionó a esos restos de indios con ser el mismo un indio. Pero por un grupo de leyes ahora las comunidades que se reconozcan como tales y prueben su origen, pueden reclamar sus territorios. Y hasta el 2013 hay plazo de encaminar esos reclamos. Por eso es que se ha puesto tan brava la cosa para los indígenas en el país. Ahora todos los dueños de campo están tratando de sacar a la gente que tienen desde hace siglos viviendo en sus propiedades, no sea que reclamen algo. Esto viene a cuento de otra cosa: antes una persona podía reclamar el territorio que habitaba por permanencia, ahora se puede reclamar por pertenencia. Eso es un cambio sin precedentes. Las familias dispersas, dispersadas a palos durante siglos, se organizan en comunidades y tratan de reconstruir un relato que les permita reclamar un territorio. Lo del relato es fundamental, deben probar que son tal o cual etnia, de la que poco escucharon hablar porque la educación pública en 200 años ha hecho un gran trabajo de borrado de esas historias. Hay personas, criollos, con títulos de sus propiedades, que han contratado arqueólogos para que prueben que la gente que está en sus campos no son indígenas. Quería citar esto, sólo para contrastar mis ingenuos comentarios de aquel día en Rosario, pero también para avalarlos.

Para terminar, quiero volver a la idea de que hay un discurso que pertenece al Mercado y nos vuelve impotentes, haciéndonos sentir que entre nuestro pensamiento y nuestras acciones hay una barrera y una imposibilidad absoluta. Cuando esto pasa, para entender la debilidad del enemigo hay que ver su mayor característica. La principal particularidad del Mercado es su ser global. La mayor fortaleza que tenemos en tanto individuos, espectadores, consumidores, ciudadanos o vecinos es que tenemos un territorio. Un territorio donde nos cruzamos. Y la ficción, en sus múltiples versiones, desde las noticias hasta las películas y la literatura, es lo que da organicidad a ese espacio.

Entrevista a Reinaldo Laddaga

Franco Ingrassia: Vos planteas que los artistas contemporáneos exploran “formas de autoría compleja que dependen de la existencia de formas de organización que las permitan”. Y que por ello estos artistas “se ocupan de prácticas de diseño institucional que entienden como componentes centrales de su trabajo y que esperan que favorezcan colaboraciones anómalas, comunidades temporarias que se conciben como sistemas capaces de producir ciertos resultados (películas, exposiciones, discos, textos) pero también como experimentos de vida común en entornos improbables”. ¿Qué sucede en los casos en los que las prácticas estéticas se componen con prácticas de otro tipo en experimentos de vida común en los cuales la producción artística es un componente pero no el objetivo central de la experiencia? ¿Lleva esto a replantear las lógicas de valoración de los recursos estéticos? ¿Permite pensar de otra manera las relaciones entre arte y política?

Reinaldo Laddaga: La modernidad operó como si considerara, más o menos implícitamente, que los recursos estéticos podían siempre distinguirse de otras clases de recursos, y que un artista es alguien que opera movilizando esos recursos, y sólo esos recursos, o casi. Pero esa es una situación rara y probablemente innecesaria. Por mi parte, un

objeto que no me ofreciera otra cosa que recursos estéticos me parecería poco interesante. Llevo algún tiempo aprendiendo a operar ciertas piezas de software, principalmente para la manipulación del sonido. La cantidad de ofertas es enorme. ¿Por qué me quedo con una cosa en lugar de otra, con un programa en relación a otro? Esto me pregunto todo el tiempo. He estado participando en grupos de discusión online y me doy cuenta que a otros les pasa lo mismo: el juicio sobre el software implica un cálculo de muchas dimensiones donde la facilidad de ejecución y la, bueno, belleza (en el sentido más llano: las proporciones, los tonos, la discreción o no) se asocian. Menciono el caso porque, para decirlo de una manera simple, muchos de los trabajos que termino prefiriendo son un poco como programas: colecciones de símbolos, reglas, figuras que permiten hacer otras cosas, bien definidas unas veces y otras veces menos. En los mejores casos, nos permiten pensar, sí, de otra manera. Pero a mí no me hacen pensar tanto, estos días, en la política: tengo que confesarte que la relación entre el arte y la política me preocupa menos que lo que solía. Es probable que se deba a que el nivel de experimentación política de nuestra época sea particularmente bajo: a mi modo de ver, esto se debe a que muchas de las mejores mentes se ocupan de otras cosas, hastiados de la mediocridad de lo que ven y tal vez convencidos de que, a pesar de las apariencias, la política no es, hoy por hoy, el sitio principal de configuración del mundo. Debo estar perdiéndome cosas importantes, pero lo que veo me da menos curiosidad que las cosas que pasan en otras regiones: las de la innovación tecnológica, la exploración en ciertas ciencias, el despliegue de ciertas prácticas del discurso o de la acción más o menos gratuita.

F.I.: Las vanguardias artísticas de la “primera modernidad” hicieron de la operación de ruptura estética uno de sus recursos clave, asignándole una significación

política casi directa (vínculo entre ruptura estética y cambio social). Una operación de ruptura tiene como condición la existencia previa de un entorno en el que prime la estabilidad. Asumiendo la hipótesis de que en el “panorama móvil en el que vivimos” se produjo un pasaje de la primacía de la estabilidad a la de la inestabilidad, ¿te parece que existe alguna operación (u operaciones) que tenga(n) un estatuto equivalente al que tuvo la ruptura estética en la primera modernidad?

R.L.: Tu observación es muy interesante. En efecto, la operación artística moderna solía proponerse en los términos de la ruptura. Hay el mundo, uno pensaba o creía pensar, que todos conocemos, familiar pero posiblemente asfixiante, y hay lo nuevo, lo otro, lo imposible. Pero hace ya un tiempo que todos vivimos en mundos hipermóviles, de los cuales apenas entendemos los principios de funcionamiento (de modo que terminamos sospechando que no tienen ninguno). En estas condiciones, tiene sentido generar esquemas de ordenamiento, lemas, etiquetas, categorizaciones. Y diseñar formas de exposición que se organicen en torno a estos esquemas. De modo que la agenda, como se dice tantas veces, suele ser de integración. En los casos más interesantes, integración de un gran número de elementos de clases diferentes: espacios, materiales, personas, medios de transporte o de comunicación. No solamente, si resulta que uno es escritor, palabras, o solamente formas, si resulta que uno es un artista visual. Cosas de naturaleza diferente en grandes ensamblajes que metabolizan lo que pueden y están siempre lejanos, si las cosas van bien, del equilibrio.

F.I.: ¿Considerás que las prácticas estéticas en condiciones de dispersión (“panoramas móviles”, “totalidades temporarias, débilmente integradas”, “cristalizaciones/equilibrios momentáneos”, “la tradición como suma precaria de estratos”, “arquitecturas difusas”,

“universo post-social”, “trayectorias individuales como secuencias abiertas”, “sociedad como colección de nichos entrecerrados”, “pluralidad de dominios”, “fluctuación general”, etc.) revelan dimensiones o características de la dispersión misma que resultarían ilegibles por otros medios (investigación sociológica, práctica teórica, experimentación política, etc.)?

R.L: Sí. Una práctica cualquiera vuelve accesible una cierta cantidad de información bajo alguna forma. Porque la información es continua (allí afuera casi digo, olvidándome que de los bordes que son menos nítidos que lo que uno a veces quisiera, está el que pasa entre cada uno y el mundo donde uno se apoya). Continua, pero no siempre, no inmediatamente accesible. Hay libertades (y limitaciones) que aprovechan algunos artistas en los procesos de interrogación que los que se ocupan de otras prácticas, porque tienen que responder a otras demandas específicas, no pueden. “La dispersión misma” no sé: es la clase de entidad global, general, muy abstracta, que pintores, escritores, compositores no tratan tan bien como algunos de esos otros. Para entender “la dispersión misma” mejor buscar en otros sitios; un proyecto artístico muestra, por lo general, una forma de orden local que, como todas las formas de orden, es relativamente dispersiva. Y lo muestra siguiendo una estrategia específicamente diseñada para generar placer o al menos excitación (incluso si el placer o la excitación son, en alguno de sus aspectos, dolorosos) en los que espera que lo observen.

F.I.: ¿Te parece que se han desarrollado nuevas matrices, formatos o géneros narrativos a partir del interés en narrar “la historia de las relaciones entre criaturas que no poseen de antemano un horizonte común, que se encuentran en territorios cuyas coordenadas desconocen, que no hablan tal vez las mismas lenguas, y que, al haber caído juntas en el

entorno en el que se encuentran, inventan o improvisan las cambiantes normas que regularán, bien o mal, la relación en el curso de su despliegue.”?

R.L.: Hay, sin duda, nuevos formatos donde se realizan actos de narración. En el espacio digital, principalmente. Conversaciones públicas en foros, presentaciones de sí mismo en Facebook. Como estas cosas suceden en mundos donde, en efecto, las criaturas que se ponen en contacto no pueden estar seguros de poseer un horizonte común, sus actos de narración cuentan con eso. Hay escritores del libro (o cineastas, por otra parte, de la película) que son conscientes de la innovación que estas situaciones representan y ven qué se puede hacer para que ese medio, tan refractario a transmitir los géneros altamente específicos que suceden en los tales espacios, responda sin embargo al entorno de discursos. Para ser honesto, creo que estamos en una fase de transición, y muchos de nosotros somos relucientes (a veces por buenas razones) a explorar lo que tendríamos que explorar con más energía: el arte, o algo que se le parezca, en las pantallas. Donde es posible que no haya obra, estrictamente hablando, sino transformaciones de transformaciones y, al final del día, no gran cosa que uno pueda distinguir como propio de uno, como algo que uno, y nadie más, ha hecho. Desde más de un punto de vista, es una suerte, pero difícil.

F.I.: En su cuento “La cebra cuentista”, Spencer Holst plantea que la función del narrador de historias es la producción de relatos aleatoriamente anticipatorios que permitan “esperar lo inesperado” de modo de poder actuar y no quedar paralizados ante las excepcionalidades. ¿Sería posible y/o deseable para vos una redefinición de dicha función en las condiciones contemporáneas?

R.L.: No he leído a Spencer Holst, así que no me siento demasiado cómodo comentando lo que dice. Si entiendo bien, lo que dice es cierto: es útil tener un repertorio de esquemas que nos sirva para la recepción de los continuos accidentes, de modo que el posible susto no nos lleve a la violencia, contra otros o contra nosotros mismos. Al mismo tiempo, algo en mí piensa que es preferible olvidarse de la cuestión: no hay ninguna función en particular del narrador de historias (entiendo que Holst habla del narrador profesional, el que escribe historias destinadas a las librerías y a las bibliotecas). Resulta que las cosas sucedieron en la historia de las artes del lenguaje en Europa de modo tal que se formaron profesiones en torno a actividades que antes habían sido practicadas por la satisfacción implícita en su ejecución o para obtener un cierto tipo de reconocimiento social. Una distinción clara del propio dominio en el mapa general de los dominios y una identificación precisa de la propia función en el gran cuadro social de las funciones es algo que un profesional siempre aprecia, que siente incluso que debe generar. Pero la distinción entre el profesional y el *amateur*, que fue siempre menos transparente que lo que unos y otros querían, es menos y menos clara.

F.I: En un pasaje del primer capítulo de tu último libro afirmás que “Llevar al primer plano lo que permanecía en el trasfondo, manifestar lo que se ocultaba, desplegar lo que estaba replegado, hacer visibles las condiciones: esto significa ser moderno. La potencia de este gesto no está todavía (ni estará por mucho tiempo) extenuado.” ¿El “universo post-social”, la “sociedad como una colección de nichos”, tiene trasfondo? ¿La relación actual entre repliegue y despliegue, ocultación y visibilización es la misma que en la primera modernidad? ¿Y cuál sería la relación contemporánea entre explicitación y actividad configurante?

R.L: Todo tiene trasfondo. El asunto es cuál es la relación entre el trasfondo y el primer plano. Hay una manera de modelizar esta relación que vuelve a la explicitación innecesariamente dramática. Esta manera supone que entre el trasfondo y el primer plano hay un límite simple y que a cada lado del límite hay entidades de diferente naturaleza: una sociedad y su estructura, digamos, o una máscara y su rostro. De ahí que, precisamente, la explicación se presentara tantas veces como un desenmascaramiento. Pero vivimos en un mundo infinitamente más desenmascarado: todo puede ser, en cualquier momento, visible. Crece la posibilidad del escándalo (o tal vez sea que el escándalo es la condición más generalizada). Al mismo tiempo, sentimos que hay como un imperativo de transparencia: aquí me tienen pero ¿quién soy yo? Esta criatura fatalmente activa, que no puede detenerse porque el mundo está demasiado poco determinado, es una nebulosa que especifica, para mí, cada vez, mi acción. O la nuestra, porque resulta que somos siempre más de uno. Configuración y explicitación se vuelven, en efecto, inseparables.

Noviembre de 2010

Cultura de interfaz

Daniel Melero

Antes del advenimiento de la era de la imagen ignorábamos que al encender la luz en nuestras casas accionábamos una interfaz. Casi nadie pensaba que ese pequeño botón -la llave de la luz- ponía en funcionamiento toda una red invisible. Convengamos que las redes existen desde que existen las mujeres y los hombres modernos: la electricidad y el tren son redes. Ahora tenemos la particularidad de ser contemporáneos de una red de alcances virtuales, que además está contenida en un *hardware*, tiene botones virtuales y desarrolla un universo que no es sólo de imágenes.

Redes de información

Creo que la extrema divulgación de una noticia es una eficaz manera de ocultar información. Para decirlo en otras palabras, *la mejor forma de censura es la sobreinformación*. Educados en la media de un determinado momento, por ejemplo, se nos decía que los argentinos éramos derechos y humanos y casi nadie sabía leer allí la mentira. De un modo

similar, mucha gente en la actualidad no sabe discriminar lo verdadero de lo falaz en el universo de internet e ignora que *todo cúmulo de información constituye un sistema de inspiración que cualquiera puede utilizar de manera lúdica*. Los usuarios de internet en ocasiones desconocen la dimensión ficticia de la red y entonces la leen en términos de realidad y de ejecución cierta para la vida.

Un universo de publicidad ha instrumentado en internet las operaciones propias del mercadeo en cuanto a la venta de productos. Yo casi no uso ese lugar -y se supone que soy el padre de la música tecno en Argentina- porque mis recorridos se desplazan en una red muy pequeña. Visito algunos sitios específicos y “tengo” tres *facebook*s que son falsos. En uno de ellos hace un tiempo -en el error que suelo cometer de noche cuando muy tarde me googleo- entré y encontré una nota de la madre del que había sido mi mejor amigo en la adolescencia, en la cual me contaba su dolor por la muerte de éste. En rigor, se comunicaba con el Melero falso que maneja ese *facebook* falaz. A propósito de esto, pensaba el absurdo de que algunas empresas persigan a chicos que comparten información porque harían piratería al bajar música de internet, frente al hecho de que cualquiera pueda robar identidad. Y si uno quiere demostrar que se trata de una usurpación, tiene que brindar sus propios datos.

Comunión y comunicación

Me parece que *hay una gran diferencia entre comunión y comunicación*. Tomemos un ejemplo: la “comunidad movistar” no es, en rigor, una comunidad; se trata de un grupo de personas que poseen determinadas habilidades para comunicarse, pero no tienen comunión. La comunión es del orden de lo esencial. Yo confío en el reino de los afectos genuinos: cualquiera que tiene 35.000 amigos en *facebook*

está operando bajo otra lógica. Eso no es una vida y, sin embargo, debe ser un genuino universo de deseo en el que el individuo se convierte en algo que no sé qué será, ni me lo puedo imaginar, porque no forma parte de mi deseo.

En la *cultura de interfaz* es necesaria la adquisición y la puesta en práctica de una estricta educación. En este punto entiendo por educación la manera de recolectar los datos que hagan falta para poder pensar por uno mismo de la manera más conveniente a fin de desarrollar los afectos y expandirlos, o bien de desplegar los intereses intelectuales, si uno cree en el intelecto.

Símbolo e impacto

La publicidad me aburre. Ya no identifico el producto y, si bien no me interesa, no dejo de ver que constituye una existencia trágica. Pero realmente la vida, aún sin todo eso, no deja de ser una experiencia miserable. El Estado debería tener una política cultural para poder oponerse a ella. El Estado siempre es antiguo, incluso con lo folclórico tiene un pensamiento antiguo. El gran problema del Estado es que defiende los límites de un país y al mercado le interesa justamente traspasar todos los límites del globo, de ahí la idea de globalización. Ese es un rol interesante porque ya que tengo que soportar que haya gobierno -estoy en desacuerdo con la idea de gobierno en sí misma-, me parece fascinante poder oponerme, tener algo que decir. Creo que, en ese sentido, puede ser que no se genere mucho arte y todo lo que haya sean más bien provocaciones: pero la provocación puede ser artística y puede, además, generar un símbolo. Cuando una imagen ya no genera símbolo sino impacto miro para otro lado. Pongo la atención en otras cosas.

Reinventar la moral

Más que en las revoluciones creo en la posibilidad de los cambios y los cambios, primero, hay que operarlos en uno. Analizar estas cosas nos lleva un tiempo que a veces no nos deja construir un universo personal y eso es algo que quieren que nos pase. Hay una intención. Contra eso, hay que desarrollar cierta capacidad de dialogar con el afuera y también un sentido de repulsión hacia determinadas cosas.

Se trata de reinventar la propia moral. Las leyes siempre están por detrás de las morales. Argentina nos hace creer que es una democracia pero Argentina es una República donde se viola la ley. Este país es una República y por lo tanto se debería regir por la ley y la ley ni siquiera puede estar a la altura de los tiempos que corren, jamás. Habría que tener un mecanismo más flexible para que la moral pueda ser lo que verdaderamente queremos discutir si es que creemos que puede haber una nación. Hay que impulsar desarrollos nuevos de moral que nos permitan construir estrategias para generar una nueva educación que promueva, fundamentalmente, la distinción de zonas de interés en medio de todo el bombardeo informacional, para poder así discriminar qué queremos ver de verdad.

Para mí nada que se distribuya demasiado fácilmente deja de responder a un interés oculto. No quiero ser un pordiosero de esos a los que se les tira imágenes; prefiero salir a procurármelas, tomarme el trabajo de elegir qué links quiero ver. Por eso recorro más *blogs* que *websites*. Inclusive hay un tipo nuevo de artista, que está entre el diseñador y el generador de (sin)sentido: es el *webmaster*. Se trata de un nivel nuevo, que vino a cobrar fuerza a fines de los noventa. Suelen ser artistas bastante perversos y controladores. La cuestión es saber leer cuál es su juego.

Violencia y estetización

En un momento Google desarrolló una interfaz llamada *Google Street*. El link más visitado en los países que tenían *Google Street* era un linyera loco que vivía en una esquina y estaba todo el día tirado en la calle haciendo cosas “extrañas”. La repetición de las imágenes estetizaba al linyera de una forma burlona, lo despojaba de toda su condición dramática y le agregaba una comicidad perversa desde la mediocridad del que estaba mirando. Esta especie de supuesto panóptico del que podemos ser partícipes y generadores forma parte del gran negocio que somos nosotros cada vez que cliqueamos un link de Google y somos observados.

Imaginería de la dispersión

Pablo Hupert

El año 2000 nos encontrará unidos
o dominados, pero en el reino de la imagen.

01.

Si el presente seminario consistiese estrictamente en un discurrir sobre arte, por competencia profesional no podría participar en él ya que soy historiador en lugar de esteta o artista. No obstante, desde mi perspectiva, el ciclo invita a pensar una experiencia propia de la sociedad actual: la de ser a partir de la nada o el sinsentido. En otras palabras, se trata de pensar cómo la sociedad contemporánea constituye sujeto -si es que lo hace. Pensemos los recursos que la sociedad actual pone a disposición del individuo para que realice la dura tarea de ser alguien, la dura tarea de armarse una vida. En esta estrategia se inserta la presente intervención.

02.

A fines de los años noventa hablábamos, privatizaciones y desguace del Estado mediante, de una destitución de lo instituido. La globalización y el capitalismo financiero habían arrasado con las instituciones que otorgaban estabilidad, orientación y previsibilidad a nuestras vidas. El año 2001 sin dudas invitaba a pensar que la destitución iba a destituir todo. La recesión económica del periodo 1998-

2002 y el estallido del 2001-2002 en Argentina contribuyeron a la idea de que la globalización barría con todo. Hoy, no sólo parece que ésta no embiste contra todo sino que, además de dejar algunas cosas en pie, va haciendo surgir otras nuevas. ¿Qué cosas pone de pie la globalización? Además de destituir, ¿qué instituye? En la actualidad, cuando los procesos de la globalización continúan (el capitalismo sigue siendo posindustrial, las actividades económicas predominantes son el consumo y la semiosis asignificante más que la producción, el capital despliega un funcionamiento global recombinante y reticular y dificulta la soberanía de los Estados) sigue habiendo algo así como una sociedad. Por ello me pregunto cómo se compone lo social sin instituidos ya que no existe ni institución completa, ni destitución total. Adelanto una tesis: hoy asistimos a una institución a medias de lo social que nombro con el neologismo *astitución*. En ausencia de las instituciones sólidas de otros tiempos, ¿qué hay?

03.

El presente seminario tiene una advocación: la de promover el pensamiento sobre “las producciones sensibles en un mundo en el que el mercado le disputa al Estado la hegemonía en la producción de sentido”.¹ Primera tesis: el mercado no disputa la producción de sentido al Estado, pues ya se la arrebató. Incluso cuando aquello que por un atavismo todavía llamamos sentido es producido y distribuido por el Estado, su producción y distribución se hacen al modo mercantil. Un par de ejemplos someros: sabrán ustedes que la empresas mineras en San Juan, básicamente la Barrick Gold, financian los materiales de estudio de las escuelas primarias de esa provincia, o que en la carrera de Farmacología de la Universidad de Buenos Aires el laboratorio Roche confecciona los manuales de una materia introductoria, determinando sus contenidos. Pero el mercado no solamente ha hecho de la cultura, de la

producción de sentido, un espacio de intercambio de mercancías sino que además ha modificado la naturaleza misma de los productos culturales: aun si éstos son producidos por el Estado, tienden a asumir unas modalidades cada vez más mercantiles. Esta primera tesis requiere una segunda sobre la figura triunfadora en esta disputa, que no es tanto el mercado sino la égida de la imagen mercantil.

La tercera tesis afirma que, mientras que la representación de tiempos sólidos promovía sentido, la égida de la imagen no engendra sentido estrictamente hablando, pues la imagen contemporánea no se deja prescribir por el llamado orden simbólico. El orden simbólico dador de solidez y articulación general ha desaparecido. Esto liberó las imágenes y produjo una proliferación sin orden ni concierto, una dispersión que llamo modo imaginal y que no produce sentido sino un sucedáneo que, por lo pronto, no tenemos más remedio que llamar imagen.²

Ya mencioné la cuarta tesis: en condiciones sociales fluidas o globalizadas no existe institución estable ni destitución completa sino astitución. Esta última no instituye al estilo de tiempos sólidos -los del Estado-Nación- sino 'a medias'. Se trata de los procesos de lo que algunos llaman, sin detenerse a especificarlos, "identidad infra-determinada" (Bauman en *Vida líquida*), o "tenues artífices identificatorios" (Lewkowicz en *Pensar sin Estado*).³ La égida de la imagen no instituye, ni destituye, sino que *astituye*. De la astitución diré únicamente esta tesis: es condición de la recombinación inherente al capitalismo actual.

Una última tesis implicada en y por el conjunto de las anteriores consideraciones señala que la imagen en la sociedad contemporánea es el nivel determinante y no el determinado. La imagen no es representación de lo que muestra sino su aspiración rectora. A continuación me encargo de desplegar estas afirmaciones.⁴

04.

Distinguimos un funcionamiento macro y otro micro de la égida de la imagen. El primero toma la forma de lo que López Petit llama “flujo de obviedad” (en “El combate del pensamiento”): una práctica dominante que por un lado dice “hacé lo que quieras” y, por el otro, se basa en la *autoevidencia* de la realidad -efecto de una dinámica imaginal que aun necesitamos pensar- en lugar de basarse en una “*tergiversación* de la realidad a favor de los intereses de la clase dominante” -efecto de una ideología a lo Althusser. En los siguientes cuadros esbozo una caracterización esquemática dejando para otra ocasión una explicación en prosa:

Fecha aproximada	Siglo XX	1990's	Actualidad
Época	Solidez	Fluidez 1	Fluidez 2
Práctica dominante o “égida”	Estado-nación	Mercado	Imagen mercantil
Medios de consenso	Ideología	¿nada?	Imagen
Efecto	Sistema	Desconfiguración	Figuración

La clave del esquema contemporáneo es que la dominación ya no captura al cuerpo o a la conciencia del dominado sino a su deseo vía imagen. En este punto comienza el funcionamiento micro de la dominación imaginal: la cuestión de cómo el sujeto se ‘sujeta’ a la imagen, al flujo de obviedad y aquí nos detendremos.

La experiencia imaginal (o de ‘sujeción’ al flujo de obviedad) es la experiencia de ser a partir de la nada y sobre la nada, o la experiencia de las estéticas de la dispersión, o mejor aún, de la dinámica de la dispersión. El efecto de la experiencia imaginal no se corresponde con la institución de sujeto, sino, como intento demostrar, con la *astitución* de sujeto.

(Imagen es cualquier cosa que pueda conectar con el hambre de ser, con la tarea de armarnos una vida al modo de la aspiración. La imagen mercantil no siempre es un fenómeno icónico, sino un elemento sin articulación

orgánica con otros. Así, una imagen puede ser un texto, un objeto, o cualquier mercancía. Les voy a dar un ejemplo de un texto-imagen que advertí en un patio de comidas en un shopping. Un lugar de pastas exhibía un texto bajo el título de “Un poco de Historia” (así, con mayúsculas y todo). En efecto, en el cartel se narraban los orígenes de la empresa: los abuelos inmigrantes llegaron al país a principios del siglo XX y pusieron una cantina en el barrio de La Boca que prosperó gracias al esfuerzo y la tenacidad de sus primeros dueños, etc. Los descendientes extendían a otros barrios de la ciudad la calidad y el amor de las tradicionales pastas caseras de los abuelos. La historiecita no es parte de ningún gran relato histórico y ni siquiera es un pedacito de historia que nunca hayamos visto, o al que debimos haber prestado atención. Se trata de un pequeño relato funcional en cuanto imagen al lugar de pastas en el shopping, puesto allí por un creativo que intenta tocar algún resorte subjetivo de los paseantes y volver más vendible el producto. Digámoslo así: si las pastas conectan con el hambre de comida, esta historiecita conecta con el hambre de sentido de los seres humanos que pasan por ahí; el consumidor no compra la mercancía sólo para satisfacer una necesidad objetiva sino, sobre todo, para colmar un ansia subjetiva. Ese texto funciona como imagen porque conecta bien con lo que tiene que conectar para vender y enlaza bien en el proceso recombinante del capital porque no se liga de manera orgánica ni necesaria con otras historiecitas que a su vez se articulen en un gran relato. Conecta bien, por ejemplo, con las fotos de los platos de pastas que vendía ese lugar, conecta bien con la imagen de lo que es una cantina de La Boca, con los inmigrantes que descendieron de los barcos, etc. Esas conexiones son más o menos dispersas, más o menos aleatorias, no instituidas, no estables pues no hay ningún dispositivo que aliente la conexión entre el cartel, mi estómago, mi billetera y mi conocimiento del barrio de La Boca o de la historia argentina. Así, es imagen todo lo que

pueda funcionar, conectar, recombinarse con cualquier otro elemento recombinable según las necesidades circunstanciales del mercado recombinante o del sujeto que busca existencia.)

Agustín Valle, en el texto “Todo está en una pantalla” incluido en el libro *Sólo las cosas*, afirma:

En las computadoras, bandera de la fascinación tecnológica, los monitores cada vez tienen mejor definición. La ostentan cuando dejamos la pantalla quieta equis minutos, con imágenes móviles que se activan automáticamente. Son secuencias que vienen pregrabadas y generalmente consisten en reproducciones de flores, cascadas, océanos, animales exóticos, y cada vez más dan la sensación de superar sus modelos. Después incluso el bicho real resulta imperfecto. El valor intrínseco de la tecnología (concluyendo desde esta premisa única) se prueba en su capacidad de emular la naturaleza.⁵

Formalicemos este procedimiento epistemológico *imaginal*.⁶ Primer paso: lo real es un modelo de la imagen. Segundo paso: la imagen es perfeccionada, ‘photoshopeada’. Tercer paso: lo real resulta imperfecto. Es decir, lo real queda sometido a su imagen y aspirando a ser como ella. La fluidez somete dando a cada cosa su imagen singular, a diferencia de la solidez que sometía imponiendo cierto sistema de representaciones que era general, nunca singular.

En tiempos sólidos el nivel determinante era la presentación y el determinado la representación. En los días presentes el determinante es la imagen y el determinado la cosa. Para decirlo en otras palabras, la frase de las tías instruidas en tiempos sólidos era: “no sólo hay que ser sino también parecer, querido” pues el lado real estaba puesto en el lugar más importante. Las tías *aggiornadas* hoy nos dirían: “hay que parecer antes que nada, queridito”, pues la imagen es lo determinante de la cosa, y no al revés. Pero como son tías sabiamente adecuadas a nuestros tiempos no dicen esta frase porque están ocupadas en parecer pibas antes que viejas que educan a los pibes. Es un tipo de dominación en el que no se representa lo presentado porque la representación no es un paso segundo que vendría luego de la presentación: la imagen se presenta como el paso primero.

05.

El hambre de ser es constitutivo del ser humano. El problema es cómo se llega a ser, cómo se realiza la dura tarea de ser alguien. Tradicionalmente las sociedades ofrecían sentido y se llegaba a ser alguien gracias a éste, fuese religioso o ilustrado. Hoy no se ofrece sentido: se ofrece imagen. Ahora bien: ¿la imagen sacia nuestra hambre de ser?

El hombre llegaba a ser a través del sentido, el lenguaje, el orden simbólico. Pero vivimos en un tiempo de sinsentido, tiempo de nada. A tal punto es así que el nihilismo programático devino una futilidad pues la “nihilidad” es un dato de época, nos resulta la condición ineludible de nuestro tiempo. Habiendo nihilidad no hay sentido social que pueda ayudarnos a saciar nuestro hambre de ser. Los grandes ordenadores de sentido que todavía andan dando vueltas por ahí (como la patria, Dios, la familia, la humanidad, la clase obrera, etc.) son incapaces de ordenar toda la cultura y todas nuestras vidas bajo su luz. “Ninguno tiene suficiente autoridad sobre las demás como para imponerse entre los buscadores de referencias... Los habitantes de un mundo moderno líquido no son capaces de encontrar, por mucho que se lo propongan, un ‘enunciador colectivo creíble’ (alguien que ‘sostenga en nuestro nombre lo que no podemos sostener cuando se nos deja solos’ y que ‘nos asegure, frente al caos, una cierta permanencia de orígenes, fines y orden’).”⁷

Debemos, como siempre en la modernidad, llegar a ser alguien. Pero, como nunca antes, debemos hacerlo a partir del punto de partida más insustancial.

Tienen que conformarse, en cambio, con sustitutos muy poco fiables. Las tentadoras ofertas alternativas de autoridad (la notoriedad -el lugar de la regulación narrativa-, las celebridades efímeras y los ídolos del momento, los igualmente volátiles temas de conversación de moda, sacados del silencio y la autoridad más absolutos por un receptor o un micrófono en mano de un reportero televisivo, y que desaparecen del candelero y de los titulares con la misma rapidez fulminante), hacen las veces de señales de tráfico móviles en un mundo desprovisto de otras que sean permanentes.⁸

Así pues, a nuestro humano hambre de ser no lo sacia el sentido sino la intensidad, la diferenciación, la visibilidad, la autenticidad, el entretenimiento... en breve, la imagen. Vivimos el hambre de ser como hambre de imagen. Propongo describir la estética de la dispersión como voracidad individual por la imagen.

Dinámica de la imagen

En el mundo contemporáneo ser es ser una imagen. Agustín Valle escribía “sos un Yow”, combinando “yo” y “show”.⁹ El blog o el flog dejan de ser diario íntimo, el lugar donde se produce una intimidad distinta del mundo, y pasan a ser la pantalla misma en la que, como dice Valle, se extingue el sentido del relato de sí para sí y nace, se produce, circula, se constata la imagen de sí para el mundo. Del diario personal pasamos a la personalidad diaria. La tarea de ser alguien pasa por exponerse sin cesar. Ya no es ‘construyo mi intimidad, luego existo’, sino ‘publico mi intimidad y por hoy existo’. El espesor de la propia existencia se mide en la cantidad de visitas diarias que recibe mi blog, mi flog o mi perfil; existo solamente mientras me visitan. Si entraron a algún fotolog, habrán visto que una parte importantísima del ‘vínculo’ fotologuero consiste en comentar las fotos diciendo “te vi” y “pasé, pasate” (es decir, ‘pasé por tu flog; pasate por el mío’). El blog de un tal Xhabira tiene por eslogan “Alimenta mi ego...”.

Aparece así una exclusión social que no es sólo económica sino también del mundo de la imagen: la condena de no tener imagen. El yo llega a ser alguien si da su show, y sólo mientras lo da. En el taller que coordiné con Agustín Valle advertimos que es prácticamente imposible que el procedimiento de la imagen no alcance a todos. Puede ser que el consumo dependa de estratificaciones económicas. La imagen, en cambio, es una concesión graciosa del

capital, es lo único del mundo contemporáneo de lo cual hay para todos. O, como lo dice Sandino Núñez: “el centro mismo del capitalismo mediático [es] el hiperconsumo, el consumo de segundo grado. No consumimos objetos o cosas (música, digamos) sino subgéneros y lenguajes de coleccionistas e iniciados: consumimos consumo, consumimos la acción misma de consumir.”¹⁰ Gracias al hiperconsumo, hasta consumir puede consistir más en una efectiva adopción de una imagen que en un efectivo ejercicio de consumir.

En el mundo social de hoy sentimos que no existimos si no tenemos una imagen socialmente visible a tal punto que estamos dispuestos a renunciar (la mayor parte de las veces lo hacemos sin darnos cuenta) a nuestras trayectorias, nuestras vidas, nuestros vínculos, para que se inmolen en la imagen de nosotros.

“Los chicos” de Gran Hermano protagonizan un interesante proceso de reconstitución subjetiva. Todo lo que de ellos se había constituido en relaciones interpersonales (sus historias amorosas, laborales, barriales, etcétera) sirve ahora para participar del régimen de la imagen. Sus biografías enteras, su sensibilidad, sus miedos y recuerdos, sus amores, ahora son usados como relatos de sí mismos para acceder a la fama. El material de procedencia vincular se refuncionaliza como imagen, es decir que el material subjetivo tramado vincularmente se subordina al régimen que los hará existir en una relación de mismidad, de elemento inerte dispuesto a la mirada, o sea, de existencia en desrelación. Esos bombones que creen que arman un gran cacao han ganado reputación pero son muñecos vudú de esta sociedad-espéctáculo, anhelan el momento de adhesión (literalmente adhesión: pasan a la bidimensionalidad) a esa faz de ellos que logre circular como imagen, sostenida en las miradas que congrega.

La imagen no representa lo presentado; lo anula. A eso que la imagen anuló, lo reorganiza, lo redetermina según

sus requisitos (los de la imagen, que se convierten en aspiración de lo presentado) pues así es como lo presentado cumple con “la tarea de ser alguien” y “descansa” en su imagen. Como decíamos al principio, la imagen es la aspiración de lo real. La imagen es el nivel determinante porque la imagen no es representación de la cosa, sino la cosa photoshopeada, el modelo de la cosa, la aspiración de la cosa. No es la imagen la que busca adecuarse a la cosa, sino la cosa la que busca adecuarse a la imagen que aparece como suya.

Los artistas, los gestores y los servicios asociados al arte contemporáneo en las escenas locales [y lo mismo puede decirse de los individuos en general] son leídos, en sus acciones e intenciones, por los discursos predominantes, y muchas veces por ellos mismos, como procesos en falencia. Es decir, en función de cuánto falta para ser una réplica de aquello que organiza el modelo.¹¹

Para ser hay que ser una imagen. Esto es: nuestro humano hambre de ser no resulta saciado por el sentido sino por las imágenes visibles, impactantes y, como en el “Hipo existencial” de Tute, es lo que hace que nuestra existencia sea intermitente cual un hipo. Estas intensidades que dan las imágenes pueden ser el sentir como nunca, el sentir como nadie, el diferenciarse, el visibilizarse, el entretenerte, el triunfar económicamente, el ponerse ciertas zapatillas, el usar ciertos celulares o vestimentas, las emociones fuertes, la adrenalina, el vértigo, el cambio, el salto al vacío, el patear el tablero, el toco y me voy, el pájaro que comió voló, etcétera. En breve, lo intenso logra imitar a la imagen-modelo. Existimos cuando llegamos a coincidir con la imagen, no existimos mientras aspiramos a ella (más rigurosamente: existimos cuando damos la imagen de coincidir con la imagen). Y tampoco existimos una vez que terminamos de copiar a la imagen. Para seguir con el ejemplo de la casa de pastas uno ve una foto de un plato de pastas abundante, suculento, humeante y bien servido y

cuando recibe el plato que va a comer se encuentra con que no está ni bien caliente, ni abundantemente servido, ni tiene suficiente salsa, o algo por el estilo, y con que, además, lo debe comer con cubiertos de plástico que se doblan o se parten de nada... O uno está contento (con una satisfacción muy parecida a la existencia) cuando se cortó el pelo a lo Beckham y dejó de estar contento cuando se miró al espejo y vio que sigue sin ser Beckham... El hambre de ser es hoy hambre de imagen, pero de esa imagen que una y otra vez promete saciarnos el apetito y que una y otra vez nos defrauda. Lo cual asegura que una y otra vez nos ilusionemos de vuelta con saciarnos el hambre de ser, el hambre de existir, por la vía imaginal-mercantil.

El hambre de ser es hambre de imagen, que tiene la misma dinámica que el consumo de paco: sus efectos son intensos, breves y apenas llegaron, se van y piden más. O la misma dinámica que la tecnología: el último modelo de celular vuelto obsoleto rápidamente. Es la dinámica del thrilling que intenté bosquejar en “Adrenalina en la cultura”.¹² Así es que vivimos siempre, como dice Suely Rolnik, “en desfase”:

Todos vivimos, casi cotidianamente, en crisis. Crisis de la economía, pero no sólo de la economía material sino también de la economía del deseo, que hace que, apenas conseguimos articular cierto modo de vivir, éste se vuelva obsoleto. Vivimos siempre en desfase con respecto a la actualidad de nuestras experiencias, somos íntimos de ese incesante socavamiento de modos de existencia promovidos por el mercado que hace y deshace mundos.

Ahora digámoslo en términos de Bauman: “En lugar de grandes expectativas y de dulces sueños, el ‘progreso’ evoca un ensueño repleto de pesadillas en las que uno sueña que ‘se queda rezagado’.”¹³

La dinámica de la existencia imaginal, entonces, se puede formalizar de la siguiente manera: el hambre de ser lleva a la imagen intensa o a la intensidad imaginal que sacia el hambre de ser muy satisfactoria y escurridizamente y que lleva al hambre de ser, a la intensidad imaginal, y así sucesivamente. En palabras de Bauman:

Toda promesa debe ser engañosa o, cuando menos, exagerada para que prosiga la búsqueda. Sin esa frustración reiterada del deseo, la demanda de los consumidores podría agotarse rápidamente y la economía orientada al consumidor perdería fuerza.¹⁴

Algo más todavía reasegura la confianza en las promesas imaginarias. La amenaza de caerse del mapa o de quedar rezagado también es una imagen que hace que busquemos promesas, que renovemos confianza y expectativas. Las imágenes traumáticas, sin elaborar e inelaborables, insignificantes e insignificables de la exclusión social, del hambre, de las catástrofes humanitarias como las llaman ahora, o de decrepitud, o de ese escarpado, yermo y desierto mundo fuera de la Matriz (de la película Matrix), funcionan como amenaza. En otros tiempos, la pobreza se tapaba: las estadísticas no la daban a conocer y no circulaban masivamente fotos de chicos desnutridos, etc. Hoy se la muestra por doquier. Digo, en tiempos sólidos a la pobreza se la ocultaba porque había que tergiversar la realidad. En tiempos de fluidez a la realidad hay que exhibirla. Creo que esta imagen funciona como la amenaza, como esa nada que nos acecha en esos trechos en los que no existimos. Durante esos trechos de inexistencia, la exclusión es vivencia efectiva, más o menos reconocida, pero palpable, que hace resonar temiblemente la imagen de la exclusión social.¹⁵ La amenaza y la promesa nos obligan a ilusionarnos con las imágenes. Las promesas de paraíso y las amenazas de exclusión son el tandem que asegura para la égida de la imagen su reproducción.

En nuestras sociedades de la imagen, la experiencia del hambre de ser y de saciarlo con imágenes es una dinámica como la dinámica del trauma.¹⁶ Las imágenes no se pueden elaborar como pasado, como sentido, como experiencia, sino sólo ver y volver a ver. También se puede cambiar de imagen y hasta 'producir' imágenes y mostrarlas,¹⁷ pero no se las puede elaborar, no se las puede significar.

No existe identificación con la imagen. Cuando, en tiempos sólidos, alguien se identificaba con un Sujeto que lo interpelaba -Padre, Dios, Patria- la identificación era vitalicia. En cambio, ahora la interpelación que producen las

imágenes contemporáneas es muy efímera. Estamos todo el tiempo queriendo acomodarnos a la imagen que nos dé más visibilidad (más existencia) y se trata de una imagen que lo hará muy brevemente para continuamente perder su lugar a manos de otra.

Así se llega a ser alguien a partir de la nada: no un sólido, sino una imagen. Uno no accede a constituirse firme y establemente sino de manera precaria. Las imágenes que se adoptan como propias y se vuelven visibles, esas en las que uno se inmola tienen fecha de vencimiento, son efímeras, fluyen, cuentan con un velocísimo grado de rotación. Constituirse a partir de la nada, llegar a ser alguien imaginalmente, es constituirse como subjetividad recombinable. Esto es: no como subjetividad instituida ni instituyente sino como subjetividad astituida.

06.

Quedan algunos problemas que pensar. Sigue siendo un poco oscuro qué quiere decir aspirar a la imagen y, en ese sentido como en muchos otros, hay que seguir pensando qué quiere decir dominación por la imagen, dominación de la imagen, determinación por la imagen, etcétera. Y otro problema más difícil aún responde a si hay un afuera de la égida de la imagen, que es tanto como preguntar si hay circuitos comunitarios de producción de sentido. Ya que no hay dispositivos molares, macrosociales, de producción de sentido, sí hay circuitos comunitarios más restringidos de producción de sentido. Tomados como individuos, diría yo, estamos todos dentro de la égida de la imagen sin distinción de religión, nacionalidad, raza o clase social. Tomados como individuos, somos reos de la imagen. Pero tomados como parte de tal o cual comunidad, como parte de tal o cual vínculo, en cambio, a veces estamos más allá de su égida. Así ocurre con las amistades,¹⁸ las asambleas,¹⁹ los ensambles artísticos²⁰ (creo que de éstos pueden hablar mucho mejor mis compañeros de mesa, Melero y Laddaga).

Podemos tal vez ser muy conscientes de que el mundo imaginal es engañoso, pero también es cierto que no accedemos a un mundo de verdad y no nos queda mucho más remedio que decir “bueno, aunque sea mentira, prefiero meterme en esta mentira, que me va a dar de comer (en todos los sentidos) que salirme de ella, lo que me llevaría a encontrarme con el real de la exclusión”. Si estamos solos frente a la imagen, aunque sepamos que la imagen “nos enrosca la víbora”, no zafamos de la víbora. Y la imagen es muy eficaz para dispersarnos, esto es, para que no nos juntemos a crear otros criterios de existencia. Trascendemos esa disyuntiva cuando construimos lazos que nos permiten forjarlos. La misma dispersión deja espacios donde se construyen lugares que no son de sinsentido y simulsentido. Frente al tandem imaginal en que se cifra la égida de la imagen, el tercero excluido parece ser la existencia vincular, que invita a la consigna *ni inclusión imaginal ni exclusión social: sentido colectivo*.

Digo, lo que necesitamos pensar ya no es meramente nuestra deriva en la dinámica de la dispersión sino nuestra implicación en pensamientos (haceres) de la cohesión.

¹ <http://esteticasdeladispersión.blogspot.com>

² Me tienta decir que la égida de la imagen produce ‘simul-sentido’. Tomo de Franco Berardi el prefijo “simul-” utilizado por él para formar la palabra “simulmundo”, o mundo digital, que es simulado y recombinante, pero no falso. Franco Berardi (Bifo), *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2007, cap. 4. Llamemos simul-sentido al sentido que se produce y empaqueta de modo tal que es introducible en las redes mediáticas, informáticas, comerciales, etc., y, a la vez, en las redes sociales y de opinión. Hay aquí todo un campo por investigar (y para poner en diálogo con los “semióticos a-significantes” de Deleuze, Guattari y Lazzarato).

³ Sobre la noción de astitución, ver www.pablopupert.com.ar/index.php/tag/astitucion. La noción intenta pensar más rigurosamente que “al pasar” el palpable fenómeno contemporáneo de la identificación tenue y artificial.

⁴ Gran parte del contenido de la presente intervención lo debo al rico intercambio propiciado en el taller *Pensar en/la fluidez* que coordinamos con Agustín Valle durante 2009, integrado por Rodolfo García Silva, Catalina Millán, Alejandra Grego, Ignacio López Lemus.

⁵ Agustín Valle, *Sólo las cosas*, Ensayos en libro, Buenos Aires, 2009.

⁶ Admito que suena un tanto forzado decir “imaginario” pero es para evitar “imaginario”, que pertenece a otra tradición de reflexión y que supone orden simbólico.

⁷ Zygmunt Bauman, *Vida líquida*, Paidos, Bs. As., 2006, p. 46-7. Las citas dentro de la cita son del libro de Dufour, *L'art de reduire les têtes. Sur la nouvelle servitude de l'homme liberé à l'ère du capitalisme total*, Denoël, 2003, pp. 69 y 44.

⁸ Ibid.

⁹ *Sólo las cosas*, cit.

¹⁰ “La corrección es un simulacro de política en una sociedad incapaz de política”, <http://sandinonunez.blogspot.com/2010/03/la-corrección-es-un-simulacro-de.html>.

¹¹ Jorge Sepúlveda T., “Obscenas Locales”, Revista Plus 7, <http://revistaplus.blogspot.com/2010/06/obscenas-locales-simple-vista.html>.

¹² www.pablopupert.com.ar/index.php/adrenalina-en-la-cultura.

¹³ Zygmunt Bauman, *op.cit.*, p. 93.

¹⁴ Zygmunt Bauman, *op.cit.*, pp. 110 y 111. Uno se pregunta si no llega nunca el momento en que uno se desengaña y deja de comprar todas esas promesas que le venden. A esta objeción responde así: “Para mantener vivas las expectativas y para que las nuevas esperanzas ocupen en seguida el vacío dejado por las ya desacreditadas y descartadas, el trecho desde el comercio hasta el cubo de basura debe ser corto, y la transición muy rápida” (*ibid.*). Un cartel publicitario de Levis dice “Be the best you can, and don't look back”. Traducido por mí: “Hacé lo mejor que puedas y no mires para atrás (no vaya a ser que te avives, al mirar para atrás, que ya te habían prometido muchas veces el paraíso)”.

¹⁵ Análogamente, las promesas de paradiesco goce total resuenan deseablemente en la imagininería de la inclusión social, pues el goce del consumo y la sensación puntual de existencia son vivencias efectivas, que se dan con más o menos frecuencia.

¹⁶ Para Freud, “trauma” era cualquier estímulo del aparato psíquico más grande o más rápido de lo que ese aparato psíquico puede llegar a procesar. Este excesivo estímulo resulta traumático para el sujeto porque su psíquis no llega a “digerirlo”, a “asimilarlo”, “metabolizarlo”. Y el estímulo psicológico pervive como imágenes que no pertenecen al pasado, a lo pisado, sino que tienen una patencia, un estatuto de presente actual, palmario, y que por eso no dejan de doler.

¹⁷ Por ejemplo armando un blog, un fotolog, sacando fotos, filmando, subiendo videos a Youtube, enviando fotos y video por celular, incluso “componiendo” y “compartiendo” la propia música, etcétera. Esto plantea toda una cuestión inexplorada en lo que a producción de subjetividad respecta: la de la práctica del “prosumo”, la de la constitución ya no de consumidores sino de prosumidores. Queda para otra oportunidad.

18 "La amistad es la relación sin cálculo por excelencia. Es una trinchera para la existencia de valores de vida alternativos, y para remansos de albergue anímico inmunes a los accidentes de la vida económica, familiar, amorosa, urbana. Como lógica opuesta al cálculo ganancial donde el otro es un grado de beneficio, en la amistad lo único que se gana es ser amigo de; no a qué podemos acceder como ganancia, sino de quién queremos ser. La amistad invita a poner esfuerzo en cosas que uno no haría, sólo porque benefician a otro. La amistad, al no estar dada o garantizada por las urgencias cotidianas (salvo quizás en la etapa escolar, nostálgica para los adultos sin amigos), es un trabajo político... Porque hace a formas comunitarias de habitar el mundo, la ciudad, y porque teje redes de asistencia mutua. La amistad es una fábrica de espacios de libertad. Una forma de habitar éticamente el espacio en que se vive" (*Nueva Autoayuda. Solo no se puede, por un sueño Latinoamericano*, Agustín Valle y Federico Levín, Editorial Kier, Buenos Aires, 2009, pp. 67-8).

"La fiesta... es acaso la imagen que por excelencia sintetiza la alegría colectiva. Por eso... la fiesta es fuente de persecución y apropiación por parte de la simulación mercantil: la fiesta artificial, la mera imagen festiva... ¿Cuántas imágenes de fiesta hay en la publicidad? Nos meten imágenes que no permiten que nuestra capacidad festiva encuentre sus condiciones sinceras... Hay algo de la verdadera disposición al baile que es *no-simulable*, que es insobornable, una *experiencia íntima del estar en común* que no se puede reproducir en imagen como figurita." (ob. cit., pp 102-3 y 107; subrayados míos).

19 "En la asamblea, la gente se saluda, la gente discute, la gente inscribe su dimensión de gente o vecino, la gente produce las adherencias topológicas que hacen del vecino un punto solidario del entorno que de este modo se genera. Las asambleas hacen olvidar la condición desolada o ruinosa de cada uno serialmente tomado." (I. Lewkowicz, "Entre las asambleas y la desolación", en *Sucesos Argentinos*, Paidós, Buenos Aires, 2002.) O también: "la asamblea es el único agente de ligadura subjetiva en un mundo en que los poderes no ejercen la ligadura alienante sino la desligadura dispersante" (en "La asamblea como nombre", id.).

20 "El trabajo colectivo, en mi caso, lo considero necesario por dos razones: la primera, y más obvia, es cuando necesitás de alguien para algo (fotógrafo, escenógrafo, etc). La otra, la más interesante, es cuando un trabajo nace desde una colectividad, la que permite que las cosas no dependan de la sensibilidad o razón de una persona, sino que el trabajo crezca en base a necesidades de la obra." (Joaquín Cociña en revistaplus.blogspot.com/2010/06/conversacion-joaquin-cocina-y-daniel.html; subrayado de PH).

Agradecimientos

Sabiendo que toda práctica de pensamiento es una labor cooperativa, múltiple y difusa, en la que resulta difícil delimitar las participaciones individuales, no deja de resultar importante destacar y agradecer aquellos aportes que, al menos desde la propia perspectiva, resultaron decisivos...

A Martín Prieto, director del CCPE/AECID, quien no sólo validó la realización del ciclo de conferencias y la edición del presente libro sino que se implicó activamente en su realización.

A todo el equipo del CCPE por el cuidado, compromiso y dedicación con el que sostuvieron tareas fundamentales para que las conferencias resultaran ocasiones de pensamiento.

A Evelin Arro por la tarea, para nada sencilla y en ocasiones tortuosa, que constituyó el pasaje de lo oral a lo escrito.

A Laura Delconte por haber facilitado generosamente sus transcripciones.

A Alejandro Ingrassia por el cuidadoso trabajo de registro audiovisual de las tres jornadas.

A todos los expositores, por el diálogo previo a las conferencias, por la calidad de sus exposiciones y por el trabajo posterior de revisión de los textos.

Al Colectivo Cero, por haber alojado reuniones de pensamiento colectivo sobre estas cuestiones.

A Planeta/X, por constituir el laboratorio donde buena parte de las ideas que dieron origen a este proyecto se originaron de modo práctico.

Hicieron este libro

Coordinación general del ciclo 'Estéticas de la Dispersión': Franco Ingrassia

Transcripción y corrección de los textos: Evelin Arro

Transcripción adicional: Laura Delconte

Puesta en página y pasaje a e-book: Recursos Editoriales

Tapas: Marta Pereyra

Diseño e ilustración de tapa: Daniel García

La presente edición fue posible gracias al apoyo del CCPE/AECID.

Índice

Prólogo, por Franco Ingrassia ...7

**Del mercado mundial actual y las leyes
sempiternas
de la teoría de los géneros en Lukács,
por Sergio Raimondi ...13**

**Tránsitos del arte:
del mendigo al turista, del potlatch al mercado
(y viceversa), por Ana Longoni ...23**

Negatividad: un rodeo, por Damián Tabarovsky ...33

**El rock como cultura:
¿aún un proyecto inconcluso?, por Pablo Schanton ...
41**

**Puedo ser cualquier tipo de oso, por Rafael Cippolini
...57**

Territorios transitables, por Lucrecia Martel ...67

**Entrevista a Reinaldo Laddaga, por Franco Ingrassia ...
77**

Cultura de interfaz, por Daniel Melero ...85

Imaginería de la dispersión, por Pablo Hupert ...91

Agradecimientos ...107

Literatura extranjera en Biblioteca Ficciones

Relato de un cierto oriente
Dos hermanos
por Milton Hatoum

Zona de derrumbe
por Margo Glantz

Cartas de un joven escritor
por Juan Carlos Onetti

Los tipos como yo
La mesera era nueva
por Dominique Fabre

Infancia
por Graciliano Ramos

Un crimen delicado
El monstruo
por Sérgio Sant'Anna

Mi perra Tulip
por J.R.Ackerley

Huir
por Jean-Philippe Toussaint

Pequeñas epifanías
Frutillas mohosas
por Caio Fernando Abreu
Paulicea desvariada
por Mário de Andrade

Citomegalovirus
por Hervé Gibert

César Aira
en Beatriz Viterbo Editora

Copi
El llanto
El volante
Cómo me hice monja
La costurera y el viento
La fuente
Los dos payasos
La serpiente
El mensajero
La trompeta de mimbre
Un episodio en la vida del pintor viajero
Alejandra Pizarnik
Las tres fechas
Fragmentos de un diario en los Alpes
El tilo
Edward Lear

Cómo me reí
La cena
Las conversaciones
La confesión
El naufrago

Table of Contents

[00Prologo](#)

[01DelMercado](#)

[02Longoni](#)

[03Tabarovsky](#)

[04Schanton](#)

[05Cipollini](#)

[06Martel](#)

[07Laddaga](#)

[08Melero](#)

[09Hupert](#)

[10Finales](#)